

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Xiaojia Zhao

Studium porównawcze pieśni artystycznych

Roberta Schumanna i Li Yinghaia

na przykładzie cykli pieśni *Miłość i życie kobiety* oraz *Trzy wiersze tangowskie*

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Tłumacz: Karolina Wang

Warszawa 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium porównawcze pieśni artystycznych Roberta Schumanna i Li Yinghaia na przykładzie cykli pieśni *Miłość i życie kobiety* oraz *Trzy wiersze tangowskie*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Abstrakt

Pieśń artystyczna to ważna forma muzyki wokalne, w doskonały sposób integrująca poezję z muzyką. Robert Schumann i Li Yinghai to czołowi przedstawiciele zachodniej i chińskiej pieśni artystycznej. Charakterystycznym wyznacznikiem obu jest doskonała znajomość literatury, obaj też wywarli znaczący wpływ na życie muzyczne w swoich czasach, jak również twórczość późniejszych kompozytorów. Jednak ze względu na barierę językową, pieśni artystyczne Schumanna wciąż pozostają mało rozpowszechnione w dydaktyce wokalne na chińskich uczelniach muzycznych. Autorka miała przywilej kształcić się podczas artystycznego stażu na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina pod okiem profesora Ryszarda Cieśli, przygotowując się do wszczęcia przewodu doktorskiego. Profesor Cieśla jest znawcą stylistyki i aspektów wykonawczych pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego. Posiada również, z racji swoich częstych podróży dydaktycznych do Chin, unikalne zrozumienie chińskiej pieśni artystycznej. Niniejsza analiza porównawcza pieśni artystycznych Schumanna i Li Yinghaia pozwala na lepsze zrozumienie podobieństw i różnic między zachodnią i chińską pieśnią artystyczną pod względem m.in. technik kompozytorskich i stylistyki wykonawczej, co z kolei jest pomocne w lepszej interpretacji tych utworów i może posłużyć wsparciu dydaktycznemu zarówno przy propagowaniu niemieckiej pieśni artystycznej w Chinach jak i implementacji artystycznej pieśni chińskiej w Polsce.

Przedmiotem badań w niniejszej dysertacji są pieśni artystyczne Schumanna i Li Yinghaia, na przykładzie cykli *Miłość i życie kobiety* oraz *Trzy wiersze tangowskie*, które poddane zostały analizie pod względem charakterystyki twórczej, stylistyki i aspektów wykonawczych. Praca przedstawia w pierwszej kolejności zarys rozwoju niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej, a także życie i twórczość obu kompozytorów. Następnie skupia się na porównaniu aspektów twórczych w cyklach pieśni Schumanna i Li Yinghaia, z uwzględnieniem doboru tematów, połączenia poezji z muzyką, technik kompozytorskich i akompaniamentu fortepianowego. Ponadto, poruszone zostało zagadnienie stylistyki analizowanych cykli pieśni, w tym m.in. spójności z duchem czasu, narodowego charakteru, liryzmu i oniryzmu, jak również analizie poddane zostały aspekty wykonawcze w pieśniach artystycznych Schumanna i Li Yinghaia, zarówno językowe, jak i wokalne. W końcu, praca przedstawia analizę wykonawczą cykli *Miłość i życie kobiety* oraz *Trzy wiersze tangowskie*, nagranych przez autorkę w ramach dzieła artystycznego. Z wykorzystaniem własnych

doświadczeń, autorka starała się podsumować wykonawcze aspekty analizowanych pieśni artystycznych, wymagające szczególnej uwagi w praktyce wykonawczej, a także przedstawić osobiste refleksje po nagraniu tych utworów.

Studium porównawcze pieśni artystycznych Schumanna i Li Yinghaia pozwala na dostrzeżenie podobieństw i różnic w twórczości liryczno-wokalnej tych kompozytorów, co posiada praktyczne znaczenie z punktu widzenia interpretacji wykonywanych utworów, a jednocześnie może być pomocne w lepszym zrozumieniu fenomenu pieśni artystycznej, w promocji wymiany kulturowej, w podkreśleniu swoistego uroku niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej oraz dalszym rozwoju pieśni artystycznej w Chinach, także w wymiarze akademickim co już zostało zauważone wcześniej.

Słowa kluczowe: Schumann, Li Yinghai, pieśń artystyczna, studium porównawcze, cykl pieśni, *Miłość i życie kobiety*, *Trzy wiersze tangowskie*

Spis treści

WSTĘP	7
ROZDZIAŁ I ZARYS ROZWOJU NIEMIECKOJĘZYCZNEJ I CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ ORAZ ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ ROBERTA SCHUMANNA I LI YINGHAIA	15
1.1 ZARYS ROZWOJU PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ OBSZARU NIEMIECKOJĘZYCZNEGO	15
1.1.1 <i>Etap narodzin i kształtowania się niemieckojęzycznej pieśni artystycznej</i>	15
1.1.2 <i>Etap rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej</i>	16
1.1.3 <i>Etap rozkwitu niemieckojęzycznej pieśni artystycznej</i>	17
1.2 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ ROBERTA SCHUMANNA	18
1.3 ZARYS ROZWOJU CHIŃSKIEJ PIEŚNI ARTYSTYCZNEJ	20
1.3.1 <i>Etap narodzin i kształtowania się chińskiej pieśni artystycznej (1919-1949)</i>	21
1.3.2 <i>Etap rozwoju chińskiej pieśni artystycznej (1949-1980)</i>	23
1.3.3 <i>Etap rozkwitu chińskiej pieśni artystycznej (1980-2000)</i>	23
1.3.4 <i>Nowy etap rozwoju chińskiej pieśni artystycznej (2000 – dziś)</i>	24
1.4 ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ LI YINGHAIA	24
ROZDZIAŁ II CYKLE PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i ŻYCIE KOBIECY</i> ORAZ LI YINGHAIA TRZY WIERSZE TANGOWSKIE	28
2.1 POJĘCIE CYKLU PIEŚNI	28
2.2 CYKL PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i ŻYCIE KOBIECY</i>	29
2.2.1 <i>Sylwetka autora tekstu</i>	29
2.2.2 <i>Okoliczności powstania</i>	29
2.2.3 <i>Analiza treści</i>	30
2.3 CYKL PIEŚNI LI YINGHAIA <i>TRZY WIERSZE TANGOWSKIE</i>	32
2.3.1 <i>Sylwetki autorów tekstów</i>	32
2.3.2 <i>Okoliczności powstania</i>	33
2.3.3 <i>Analiza treści</i>	34
ROZDZIAŁ III PORÓWNANIE ASPEKTÓW TWÓRCZYCH W CYKLACH PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i ŻYCIE KOBIECY</i> ORAZ LI YINGHAIA TRZY WIERSZE TANGOWSKIE	39
3.1 PORÓWNANIE TEMATYKI UTWORÓW	39
3.1.1 <i>Charakterystyka tematyki wierszy w cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i></i>	39
3.1.2 <i>Charakterystyka tematyki wierszy w cyklu pieśni Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie</i>	40
3.1.3 <i>Podobieństwa i różnice w doborze tematyki</i>	41
3.2 PORÓWNANIE POŁĄCZENIA POEZJI Z MUZYKĄ	43
3.2.1 <i>Specyfika połączenia poezji z muzyką w cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i></i>	43
3.2.2 <i>Specyfika połączenia poezji z muzyką w cyklu pieśni Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie</i>	48
3.2.3 <i>Podobieństwa i różnice w podejściu do połączenia poezji z muzyką w analizowanych cyklach pieśni</i>	52
3.3 PORÓWNANIE TECHNIK KOMPOZYTORSKICH	54
3.3.1 <i>Techniki kompozytorskie w cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i></i>	54
3.3.2 <i>Techniki kompozytorskie w cyklu pieśni Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie</i>	68
3.3.3 <i>Podobieństwa i różnice w zastosowanych technikach kompozytorskich</i>	80
3.4 PORÓWNANIE AKOMPANIAMENTU FORTEPIANOWEGO	82
3.4.1 <i>Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i></i>	82
3.4.2 <i>Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie</i>	87
3.4.3 <i>Podsumowanie podobieństw i różnic w akompaniamentach fortepianowym analizowanych cykli pieśni</i>	91

ROZDZIAŁ IV PORÓWNANIE STYLISTYKI CYKLI PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i> ORAZ LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	94
4.1 STYLISTYKA CYKLU PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i>	94
4.1.1 Połączenie ducha czasu z narodowym i literackim charakterem	94
4.1.2 Połączenie liryzmu z dramatyzmem	96
4.1.3 Połączenie artyzmu z inspiracją życiem i oniryzmem	97
4.2 STYLISTYKA CYKLU PIEŚNI LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	98
4.2.1 Połączenie ducha czasu z narodowym charakterem	98
4.2.2 Synteza literackości, liryzmu i poetyckiego obrazowania	100
ROZDZIAŁ V PORÓWNANIE ASPEKTÓW WYKONAWCZYCH W CYKLACH PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i> ORAZ LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	103
5.1 PORÓWNANIE JĘZYKA	103
5.1.1 Charakterystyka językowa cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i>	103
5.1.2 Charakterystyka językowa cyklu pieśni Li Yinghaia <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	105
5.1.3 Podsumowanie podobieństw i różnic	107
5.2 PORÓWNANIE TECHNIK WOKALNYCH	108
5.2.1 Aspekty techniczne cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i>	108
5.2.2 Aspekty techniczne cyklu pieśni Li Yinghaia <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	112
ROZDZIAŁ VI ANALIZA WYKONAWCZA CYKLU PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i> ORAZ LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	121
6.1 ANALIZA WYKONAWCZA CYKLU PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i>	121
6.1.1 <i>Seit ich ihn gesehen</i>	121
6.1.2 <i>Er, der Herrlichste von allen</i>	125
6.1.3 <i>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben</i>	129
6.1.4 <i>Du Ring an meinem Finger</i>	133
6.1.5 <i>Helft mir, ihr Schwestern</i>	137
6.1.6 <i>Süßer Freund, du blickest</i>	142
6.1.7 <i>An meinem Herzen, an meiner Brust</i>	146
6.1.8 <i>Nun hast du mir den ersten Schmerz getan</i>	149
6.2 ANALIZA WYKONAWCZA CYKLU PIEŚNI LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	152
6.2.1 <i>Wiosenny brzask</i>	152
6.2.2 <i>Nocne cumowanie przy Klonowym Moście</i>	157
6.2.3 <i>Wstępując na Wieżę Bociana</i>	164
6.3 REFLEKSJE NA TEMAT WYKONANIA CYKLU PIEŚNI SCHUMANNA <i>Miłość i życie kobiety</i> ORAZ LI YINGHAIA <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	169
6.3.1 Refleksje na temat wykonania cyklu pieśni Schumanna <i>Miłość i życie kobiety</i>	169
6.3.2 Refleksje na temat wykonania cyklu pieśni Li Yinghaia <i>Trzy wiersze tangowskie</i>	170
6.3.3 Wpływ niemieckojęzycznej pieśni artystycznej na chińską pieśń	172
PODSUMOWANIE	173
BIBLIOGRAFIA	175
PODZIĘKOWANIA	187

Wstęp

I. Uzasadnienie wyboru tematu

Europejska kultura muzyczna jest skarbem ogólnoswiatowej kultury muzycznej i zajmuje niezwykle ważne miejsce w historii światowej sztuki. W XIX-w. Europie, a zwłaszcza w Niemczech, ogarniający literaturę, malarstwo, architekturę i inne obszary sztuki nurt romantyczny, wywarł ogromny wpływ również na muzykę. Jeśli chodzi o twórczość wokalną, to najbardziej reprezentatywnym gatunkiem tego okresu jest pieśń artystyczna (Lied). Pieśń artystyczna narodziła się w Europie i rozwijała się na przestrzeni ponad 200 lat. W wieku XIX pieśń artystyczna obszaru niemieckojęzycznego osiągnęła szczytowy okres rozwoju. Jako jeden z przedstawicieli wczesnej pieśni romantycznej, Robert Schumann skomponował liczne wybitne utwory, będące przejawem jego muzycznego geniuszu i odzwierciedleniem artystycznych pasji. Schumann odegrał niezwykle istotną rolę w rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej i uważany jest za jednego z największych kompozytorów europejskich. Rok 1840 jest zgodnie określany w większości biograficznych opracowań kompozytora „rokiem pieśni”, ponieważ Schumann skomponował w nim ponad 130 pieśni, w tym m.in. cykle *Miłość i życie kobiety (Frauenliebe und Leben)*, *Miłość poety (Dichterliebe)* i *Wiosna miłości (Liebesfrühling)*. Nie tylko odznaczają się one ogromną siłą artystycznego wyrazu, ale również odzwierciedlają świat wewnętrznych przeżyć kompozytora, dzięki czemu posiadają dużą wartość badawczą.

Europejscy kompozytorzy dokonali ogromnego wkładu w rozwój pieśni artystycznej, prowadząc również do rozpowszechnienia tej formy muzycznej w innych krajach. Począwszy od XX wieku, pieśń artystyczna zaczęła stopniowo rozwijać się również w Chinach. Od kiedy w 1920 roku Qing Zhu skomponował pierwszą chińską pieśń artystyczną, zatytułowaną *Jangcy płynie na wschód (大江东去)*, upłynęło już ponad stulecie. Wraz z *Ruchem 5 Maja*¹ w latach dwudziestych XX wieku zaczęły się w Chinach rozpowszechniać podstawy zachodniej teorii muzyki. Dużą rolę w rozwoju pieśni artystycznej odegrali muzycy powracający do Kraju Środka po studiach zagranicznych. Zaczęli oni tworzyć pieśni o chińskiej specyfice, odpowiadające duchowi czasów. Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej, dla sprostanania oczekiwaniom różnych grup odbiorców, nastąpił dynamiczny rozwój twórczości liryczno-wokalne, odznaczający się innowacją i większym zróżnicowaniem stylistycznym. Począwszy

¹ Okres *Ruchu 4 Maja* odnosi się do okresu historycznego od napływu myśli marksistowskiej do Chin po zwycięstwie Rewolucji Październikowej w 1917 roku, do upadku rewolucji komunistycznej w Chinach 12 kwietnia 1927 roku. Momentem symbolicznym był *Ruch 4 Maja* 1919 roku.

od XXI wieku, zauważyć można wzrost liczby konkursów i seminariów dotyczących pieśni artystycznej, coraz wyższy poziom umiejętności wokalnych oraz liczbę osób profesjonalnie zajmujących się śpiewem, a także tendencję do wzrastającej dywersyfikacji i poziomu trudności chińskiej pieśni artystycznej, co jest efektem starań kilku pokoleń kompozytorów. Jednym z bardziej znanych współczesnych kompozytorów chińskich jest Li Yinghai, który zajmuje się również teorią, edukacją i promocją muzyki. W chińskich kręgach muzycznych cieszy się on ogromnym uznaniem, uważany jest na jednego z pionierów rozwoju chińskiej muzyki ludowej oraz postać zajmującą istotne miejsce w historii chińskiej muzyki współczesnej. Całe życie poświęcił promowaniu chińskiej muzyki ludowej, przyczyniając się do jej rozkwitu.

Kariera kompozytorska Li Yinghaia rozpoczęła się w latach czterdziestych XX wieku i obejmuje szeroki zakres form artystycznej ekspresji, od muzyki instrumentalnej, przez wokalną, filmową i teatralną, po muzykę taneczną. Najwięcej uwagi poświęcił jednak muzyce wokalnej, obejmującej utwory solowe, ansamble i utwory chóralne, a pod względem gatunków, piosenki dla dzieci; pieśni artystyczne, m.in. *Wyspa pogrążona w ciszy* (海岛静悄悄); aranżacje pieśni ludowych, jak np. *Gawolitai* (嘎俄丽泰), *W srebrnym blasku księżyca* (在那银色月光下), czy *Woda strumyka* (小河淌水); cykle pieśni do poezji klasycznej, jak *Trzy wiersze tangowskie*. Szczególną pasją kompozytor darzył pieśni artystyczne do poezji klasycznej, odznaczające się wysoką wartością artystyczną i szerokim gronem odbiorców. Li Yinghai nie tylko wypracował unikalny styl, wyróżniający jego pieśni artystyczne, ale również przetarł szlak dla późniejszych twórców, na drodze do udomowienia obcej formy muzycznej.

Wraz z charakterystyczną dla XXI wieku internacjonalizacją i globalizacją, rozpoczął się nowy rozdział w kontaktach międzynarodowych. Wiedza Chin na temat europejskiej kultury muzycznej zaczęła stopniowo się pogłębiać, co stało się inspiracją do dalszego poszerzania obszaru badań, dowodząc jednocześnie konieczności nieustannej pracy na rzecz dialogu kulturowego. Autorka ma nadzieję, iż w dobie internacjonalizacji włoskiej szkoły *bel canto* i w czasach rosnącej różnorodności, niniejsza dysertacja, poprzez studium porównawcze pieśni artystycznych Schumanna i Li Yinghaia, obejmujące takie zagadnienia jak aspekty twórcze i stylistyka utworów, okoliczności ich powstania i wyrażane w nich emocje, będzie cennym źródłem informacji dla współczesnych chińskich twórców, na ich drodze do adaptacji nowych technik kompozytorskich, włączenia do procesu twórczego rodzimego języka, stylu, melodii i mentalności, w celu tworzenia pieśni artystycznych o prawdziwie chińskim

charakterze. Jednocześnie, za pośrednictwem niniejszej pracy, autorka chciałaby dokonać swojego skromnego wkładu w popularyzację pieśni artystycznej. Przebywszy odległą drogę z Chin do Europy w celu poszerzania horyzontów i doskonalenia warsztatu wokalnego, podczas studiów w odmiennym środowisku i kulturze, autorka wiele się nauczyła. Niniejsza praca jest owocem dialogu kulturowego między Chinami i Zachodem w wymiarze osobistym i autorka ma nadzieję, że na swój sposób ukaże ona piękno syntezy chińskiej kultury narodowej z zachodnią formą artystycznej ekspresji.

II. Znaczenie badań

1) Znaczenie teoretyczne

Robert Schumann jest ważnym przedstawicielem XIX-w. muzyki romantycznej, wybitną postacią w historii muzyki niemieckiej, kompozytorem określanym często w biografjach jako „muzyczny poeta”. Li Yinghai jest z kolei słynnym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki i pedagogiem muzycznym. Obaj skomponowali liczne wybitne utwory, odzwierciedlające ducha czasu i narodowy charakter ich twórczości, odznaczające się unikalną stylistyką i silnym kolorytem lokalnym. Niniejsze badanie przeprowadzone zostało w poszanowaniu akademickich standardów wokalistyki oraz zasady integracji podejścia teoretycznego z podejściem praktycznym. Praca stanowi studium porównawcze pieśni artystycznych dwóch wybranych kompozytorów, z uwzględnieniem m.in. aspektów twórczych, stylistyki i wymogów wykonawczych, a także obejmuje szczegółową analizę starannie dobranych, reprezentatywnych utworów tych kompozytorów. W ten sposób, dysertacja łączy rozważania teoretyczne, analizę muzyczną i wykonawczą oraz refleksje autorki. Autorka ma nadzieję, że praca ta pozwoli lepiej zrozumieć pieśni artystyczne dwóch kompozytorów, pochodzących z tak odmiennych obszarów i epok, a także będzie pomocna dla adeptów i dydaktyków sztuki wokalnej.

2) Znaczenie praktyczne

Studium porównawcze pieśni artystycznych Schumanna i Li Yinghaia pod kątem stylistyki utworów i zagadnień wykonawczych posiada duże znaczenie zarówno dla artystki biorącej te utwory na warsztat przecież także z perspektywy ucznia, jak i nauczyciela. Pieśń artystyczna jest doskonałym połączeniem muzyki z poezją, a pieśni każdego kompozytora są na swój sposób unikalne. Schumann i Li Yinghai są kompozytorami niezwykle istotnymi z punktu widzenia dorobku niemieckiej i chińskiej pieśni artystycznej, dlatego ich twórczość

liryczno-wokalna jest tak ważna. Niniejsza praca przedstawia wnikliwą, wieloaspektową analizę wybranych pieśni artystycznych tych kompozytorów, ukazującą ich podobieństwa i różnice, pozwalającą na lepsze ich zrozumienie. Poprzez dostarczenie podstaw teoretycznych, praca ma na celu pomoc w lepszej interpretacji omawianych dzieł, poszerzeniu wiedzy i umiejętności wokalnych, a tym samym znaleźć może zastosowanie w praktyce wykonawczej i dydaktycznej.

3) Znaczenie kulturowe

Z perspektywy dialogu kulturowego, analiza porównawcza reprezentatywnych pieśni artystycznych dwóch wybranych kompozytorów ukazała ich indywidualność i uniwersalność. Poprzez niniejsze badania autorka ma nadzieję nie tylko pogłębić zrozumienie dla podobieństw i różnic w twórczości liryczno-wokalnej Schumanna i Li Yinghaia, ale również poprzez inspirację i adaptację, promować rozwój chińskiej pieśni artystycznej w aspekcie twórczym, wykonawczym i dydaktycznym.

III. Przegląd literatury chińskiej i zagranicznej

1) Przegląd literatury chińskiej

Gromadząc i zaznajamiając się z obszerną literaturą tematu autorka odkryła, iż badania na temat Schumanna i Li Yinghaia stają się w Chinach coraz szerzej zakrojone i bardziej dogłębne, jednak brakuje publikacji zestawiających twórczość tych dwóch kompozytorów. Większość opracowań dotyczących cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* skupia się na takich aspektach, jak kreacja wizerunku postaci, przejawy tragizmu, charakterystyka artystyczna, budowa utworu, czy akompaniament fortepianowy. Jeśli chodzi o Li Yinghaia, to badania koncentrują się na tematach z zakresu teorii muzyki i kompozycji, niewiele jest natomiast publikacji dotyczących jego twórczości muzycznej, a jeszcze mniej na temat jego pieśni artystycznych skomponowanych do tekstów wziętych z zasobów, jakże bogatej w dorobku literatury chińskiej, poezji klasycznej. Chińskie publikacje na temat pieśni artystycznych Li Yinghaia obejmują przede wszystkim prace dyplomowe i artykuły, wśród których warto wymienić na przykład: Chen Zhiwei 陆治玮, *Ekspresja wokalna w cyklu pieśni „Trzy wiersze tangowskie”* (声乐套曲《唐诗三首》的声音表现), Shanghai Yinyue Xueyuan 2014; Jin Xubing 金栩冰, *Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza pieśni artystycznych Li Yinghaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie”* (黎英海古

诗词艺术歌曲《唐诗三首》的艺术特征及演唱探究), *Jiangsu Shifan Daxue* 2016; Hu Dongzhi 胡东冶, *Studium wykonawcze chińskiej pieśni artystycznej z perspektywy poetyki* (诗学视角下中国艺术歌曲演唱研究) [D], *Dongbei Shifan Daxue* 2019; Wang Jing 王静, *Artystyczna cecha syntezy poezji z muzyką w pieśniach artystycznych Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie”* (黎英海艺术歌曲《唐诗三首》诗乐结合的艺术特色) [J], *Yinyue Tansuo* 2013(03), itp. Ponadto, autorka odkryła, że nie opublikowano dotąd badań porównawczych dotyczących tych dwóch kompozytorów, wybrany temat posiada więc niewątpliwą wartość badawczą.

2) Przegląd literatury zagranicznej

Zagraniczne badania z zakresu niemieckojęzycznej pieśni artystycznej są obszerne i dość wyczerpujące, obejmujące rozmaite aspekty tej formy artystycznej ekspresji. Poniższe publikacje omawiają temat niemieckojęzycznej pieśni artystycznej w sposób zarówno wszechstronny, jak i dogłębny: James Parsons “Cambridge Companion To The Lied”, Cambridge University Press, 2004. Richard Stokes “The Book of Lieder”, Faber and Faber, 2011. Lorraine Gorrell “The Nineteenth-Century German Lieder”, Taylor and Francis, 2009. Aisling Kenny, Susan Wollenberg “Women and the Nineteenth-Century Lied”, Ashgate Publishing, 2015. Emmons, Shirlee and Stanley Sonntag. *The Art of the Song Recital*. Long Grove, IL: Waveland Press, Inc., 1979. Wśród publikacji omawiających życie i twórczość Schumanna, warto wymienić m.in. następujące pozycje: Daverio J., *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford University Press, 10-4-1997. Schumann R., *Schumann on Music: A Selection from the Writings*, ed. Henry Pleasants, Courier Corporation 13-11-2012. Finson J. W., *Robert Schumann: The Book of Songs*. Harvard University Press, 2007. Publikacje skupiające się na cyklach pieśni Schumanna to m.in.: Schumann R., *Frauenliebe und Leben*, Op. 42. In: *Selected Songs for Solo Voice and Piano, From the Complete Works Edition*, edited by Clara Schumann, 132–147. New York: Dover Publications, 1981. Solie R. A., *Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs*, In *Music and Text: Critical Inquiries*, edited by Steven Paul Scher, 219-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Schumann R. *Frauenliebe und -leben*, Op. 42. Edited by Kazuko Ozawa. Munchen: Henle Verlag, 2002. Hallmark, Rufus. *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. Jak widać na powyższych przykładach, zachodnia literatura na temat niemieckojęzycznej pieśni artystycznej i cykli pieśni Schumanna jest bogata, jednak brakuje

publikacji na temat Li Yinghaia, a tym bardziej badań zestawiających tych dwóch kompozytorów.

IV. Ujęcie tematu, metodologia i innowacyjność

1) Ujęcie tematu

Przedmiotem badań w niniejszej dysertacji są pieśni artystyczne Schumanna i Li Yinghaia, na przykładzie cykli *Miłość i życie kobiety* oraz *Trzy wiersze tangowskie*. Całość pracy dzieli się na sześć rozdziałów:

Rozdział pierwszy przedstawia zarys rozwoju niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej oraz życie i twórczość Roberta Schumanna i Li Yinghaia.

W rozdziale drugim omówione zostały cykle pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*.

Trzeci rozdział skupia się na porównaniu aspektów twórczych w cyklach pieśni Schumanna i Li Yinghaia, z uwzględnieniem doboru tematów, połączenia poezji z muzyką, technik kompozytorskich i akompaniamentu fortepianowego.

W rozdziale czwartym poruszone zostało zagadnienie stylistyki analizowanych cykli pieśni, w tym m.in. podobieństw i różnic pod względem spójności z duchem czasu, narodowego charakteru, liryzmu, dramatyzmu, obrazowości i literackości.

Tematem rozdziału piątego są aspekty wykonawcze w pieśniach artystycznych Schumanna i Li Yinghaia, zarówno językowe, jak i wokalne.

Rozdział szósty obejmuje tłumaczenie tekstu pieśni oraz analizę muzyczną i wykonawczą utworów z wybranych dwóch cykli pieśni.

2) Metodologia

Przegląd literatury

Metoda ta polega na badaniu, analizie, objaśnianiu i szukaniu odpowiedzi w oparciu o dostępną literaturę przedmiotu (monografie, materiały archiwalne, artykuły, itp.). Zarys rozwoju niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej przedstawiony w niniejszej dysertacji oparty został o przegląd obszernych materiałów drukowanych i internetowych. Następnie, na podstawie monografii, prac dyplomowych, artykułów i materiałów z seminariów naukowych poruszających zadany temat, autorka starała się dokonać trafnej

oceny stanu badań dotyczących cykli pieśni artystycznych Schumanna *Miłość* i życie kobiety oraz Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie. Metoda ta zapewnia treści dysertacji narzędzia do odpowiedniego uporządkowania poruszanych kwestii i stwarza solidną podstawę teoretyczną do uzasadnienia prezentowanych hipotez, tez i konkluzji.

Analiza porównawcza

Analiza porównawcza jest metodą pozwalającą na dostrzeżenie podobieństw i różnic poprzez zestawienie dwóch przedmiotów badań. W niniejszej pracy, studium porównawcze charakterystyki twórczej, stylistyki i technik wokalnych w pieśniach artystycznych Schumanna i Li Yinghaia ma na celu ukazanie występujących między nimi podobieństw i różnic. Natomiast analiza wybranych pieśni artystycznych tych kompozytorów skierowana jest na praktykę wykonawczą, poprzez ukazanie wyróżniających ich cech artystycznych i zasad wykonania.

Analiza muzyczna

Analiza muzyczna jest metodą specyficzną dla badań muzycznych, skupiającą się na środkach muzycznej ekspresji, takich jak budowa utworu, harmonia, melodia, rytm, orkiestracja, techniki kompozytorskie. W niniejszej dysertacji przedstawiona została analiza muzyczna i stylistyczna reprezentatywnych utworów każdego z kompozytorów, która w obiektywny, precyzyjny i wyczerpujący sposób dostarczy ma dowodów na poparcie zawartych w pracy tez.

3) Innowacyjność

Robert Schumann i Li Yinghai to ważne postaci w historii muzyki niemieckiej i chińskiej. Obaj stworzyli liczne dzieła odzwierciedlające ducha epoki i narodowy charakter. Obecnie, literatura dotycząca obu kompozytorów jest dość obszerna, skupia się jednak przede wszystkim na wybranych dziełach lub gatunkach muzycznych, brakuje natomiast badań zestawiających twórczość tych kompozytorów. Niniejsza dysertacja przedstawia studium porównawcze pieśni artystycznych Schumanna i Li Yinghaia, z uwzględnieniem m.in. ich charakterystyki twórczej, stylistyki i wymagań wykonawczych, co z perspektywy adaptacji obcych elementów ma niebagatelne znaczenie dla rozwoju chińskiej pieśni artystycznej. Jednocześnie, analiza porównawcza starannie dobranych, reprezentatywnych pieśni artystycznych obu kompozytorów skupia się na ich specyfice artystycznej i aspektach wykonawczych, dzięki czemu stanowi źródło cennych informacji dla adeptów sztuki

wokalnej, wspierając tym samym praktykę wykonawczą i promocję zarówno niemieckojęzycznej, jak i chińskiej pieśni artystycznej.

Rozdział I

Zarys rozwoju niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej oraz życie i twórczość Roberta Schumanna i Li Yinghaia

1.1 Zarys rozwoju pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego

Pieśń artystyczna jest gatunkiem muzyki wokalne o dużym znaczeniu w historii rozwoju światowej muzyki. Jej ewolucja była długim i niezwykle interesującym procesem, w wyniku którego powstała prawdziwa perła międzynarodowego skarbcza kultury muzycznej.

W słowniku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* znaleźć można następującą definicję pieśni artystycznej: „pieśń artystyczna jest rodzajem pieśni solowej, przeznaczonej do wykonania na koncertach, odmiennej od pieśni ludowej i popularnej”.² Z kolei w tomie Muzyka i taniec Chińskiej Encyklopedii Powszechnej pieśń artystyczna zdefiniowana jest jako „odmiana lirycznej pieśni solowej, popularnej w Europie na przełomie XVIII/XIX wieku”.³

1.1.1 Etap narodzin i kształtowania się niemieckojęzycznej pieśni artystycznej

Powstała ona na fali nowego nurtu myślowego, oświecenia (XVII-XVIII w.), będącego kontynuacją odrodzeniowej (XIV-XVII w.) idei humanizmu. Filozofia oświeceniowa promowała „wartość jednostki, poszukiwanie prawdy i dociekanie sensu życia”.⁴ Na przełomie XVIII/XIX w., wraz z wejściem Odrodzenia w fazę dojrzałą, ruch ten nie ograniczał się już wyłącznie do krytyki religii, ale nawoływał do wyzwolenia z okowów systemu feudalnego i charakterystycznej dla niego mentalności. Na popularności zyskały hasła równości, wolności i demokracji. Zaczęto przykładać większą wagę do potrzeb emocjonalnych człowieka, wychwalać bohaterstwo narodu i dążyć do wyrażania świata wewnętrznego. W takich burzliwych okolicznościach społeczno-historycznych narodziła się pieśń artystyczna. W różnych krajach spotkać się można z różną nomenklaturą tego gatunku. W Niemczech pieśń artystyczna określana jest terminem „Lied” i odnosi się do solowej formy wokalne z akompaniamentem fortepianowym, komponowanej do tekstu o wysokiej wartości literackiej. Ze względu na okoliczności powstania, na estetykę niemieckiej pieśni artystycznej

² Vide: elektroniczna wersja *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* udostępniona przez Chińskie Konserwatorium Muzyczne

³ Chińska Encyklopedia Powszechna. Muzyka i taniec, [w:] Huang Lu 黄璐, *Studium wykonawcze chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej* (中国古诗词艺术歌曲的演唱研究), praca doktorska Chińskiego Konserwatorium Muzycznego, Pekin 2020, str. 11

⁴ Bukofzer, M. F., *Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music*, *The Musical Quarterly*, t. XLIV, wyd. 1, 1958, str. 1–18

wpływ miały ideały prostoty, przejrzystości i naturalności. Zerwała ona z ograniczeniami narzucanymi przez feudalnych władców i z arystokratycznych domów przeniosła muzykę „pod strzechy”.

Z perspektywy historycznej, kluczową rolę w rozwoju pieśni artystycznej odegrały pieśni niemieckie i austriackie. Przeszły one kilkusetletnią drogę rozwoju, by za sprawą nieustrudzonych wysiłków kilku pokoleń kompozytorów, stać się nieśmiertelną klasyką. Pieśni sprzed XVI wieku przeznaczone były do wykonania instrumentalnego lub wokalnego, a ich tekst w większości poruszał tematykę religijną. Pieśń w formie znanej jako „Lied” jeszcze się nie wykształciła. Dopiero w XVII wieku pojawił się prototyp pieśni artystycznej. Wczesne pieśni artystyczne oparte były przede wszystkim na materiale zaczerpniętym z muzyki ludowej, forma akompaniamentu nie była ściśle określona, a poziom artystyczny nie należał do najwyższych.

1.1.2 Etap rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej

W epoce klasycyzmu (1750-1820), klasycy wiedeńscy: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart i Ludwig van Beethoven, położyli wielkie zasługi dla rozwoju pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego. Choć twórczość żadnego z tych trzech kompozytorów nie skupiała się na pieśni artystycznej, jednak ich nieustanne poszukiwania i innowacyjne techniki kompozytorskie otworzyły nowy rozdział w rozwoju pieśni artystycznej. Dorobek wokalny Haydna obejmuje przede wszystkim wielkie formy, takie jak opera i oratorium, dopiero w późnym okresie twórczości kompozytor zetknął się z pieśnią artystyczną⁵ i napisał m.in. takie utwory jak *Pieśń syreny* (The Mermaid's Song) i *Pieśń pasterska* (Schäferlied), odznaczające się wysokim poziomem artystycznym. Pieśni artystyczne Haydna charakteryzują się piękną, poruszającą melodią, stosunkową prostą harmonią i takimż rytmem oraz zastosowaniem akompaniamentu fortepianowego, co ugruntowało pozycję fortepianu w pieśni artystycznej.⁶ Pod tym względem, pieśni artystyczne Haydna stanowią kamień milowy. Mozart, kompozytor zarazem tajemniczy i genialny, stworzył ponad 30 pieśni artystycznych w trzech językach: francuskim, włoskim i niemieckim.⁷ W utworach tych niezwykle sugestywnie odmalował opisywane postaci, nadając im teatralne zabarwienie. Pieśni Mozarta wyróżniają się przejrzystą strukturą,

⁵ Stern E., *Haydn's English Canzonettas (1794): musical style vs. social structure*, California State University Department of Music, Northridge 1987

⁶ Gotwals V., *The Earliest Biographies of Haydn*, The Musical Quarterly, t. 45 nr 4, Oxford University Press 1959, str. 439-459

⁷ Reichert E., *Das Mozart-Lied*, Österreichische Musikzeitschrift, t. 13 nr 4, 1958, str. 161-162

śpiewną melodią oraz bogatą, obfitującą w modulacje warstwą harmoniczną. Wśród najbardziej reprezentatywnych pieśni wymienić należy m.in. utwory *Fiołek* (Das Veilchen) i *Tęsknota za wiosną* (Sehnsucht nach dem Frühling).⁸ W odróżnieniu od Haydna i Mozarta, Beethoven preferował poważną, filozoficzną tematykę. Skomponował 66 pieśni artystycznych, w głęboki, wysublimowany sposób oddających świat wewnętrzny.⁹ Jego największą zasługą dla rozwoju europejskiej pieśni artystycznej było skomponowanie pierwszego cyklu pieśni, zatytułowanego *Do odległej ukochanej* (*An die ferne Geliebte*), który stał się pierwowzorem późniejszych cykli pieśni Schuberta.¹⁰

1.1.3 Etap rozkwitu niemieckojęzycznej pieśni artystycznej

Epoka romantyzmu była złotym wiekiem rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej. Austriacki kompozytor Franz Schubert (1797-1828), nazywany „królem pieśni”, na przestrzeni swojego krótkiego życia skomponował ponad 600 pieśni artystycznych, wśród których warto wymienić m.in. takie tytuły, jak *Małgorzata przy kołowrotku* (*Gretchen am Spinnrade*), *Król Olch* (*Der Erlkönig*), *Polna różyczka* (*Heidenröslein*), *Ave Maria*, *Lipa* (*Der Lindenbaum*), *Pstrąg* (*Die Forelle*) oraz cykle pieśni *Piękna młynarka* (*Die schöne Müllerin*) i *Podróż zimowa* (*Winterreise*), także zbiór 14 pieśni *Łabędzi śpiew* (*Schwanengesang*). Schubert był pierwszym kompozytorem, który w integralny sposób połączył w pieśni muzykę i poezję.¹¹ Stworzone przez niego melodie doskonale współgrają z prozodią wiersza, mistrzowsko podkreślając jego walory. Schubert skonsolidował nową formę pieśni, a także podniósł status akompaniamentu fortepianowego i wiersza w pieśni artystycznej, doprowadzając do bezprecedensowego rozkwitu tego gatunku na obszarze niemieckojęzycznym. Kolejnym przykładem płodnego kompozytora romantycznego z tego obszaru, jest dorastający w otoczeniu muzyki Beethovena i Schuberta niemiecki kompozytor Robert Schumann (1810-1856). Jego twórczość charakteryzuje się starannym doбором tekstów o wysokiej wartości literackiej oraz dążeniem do tego, by muzyka wyrażała nie tylko logiczną treść wiersza, ale również jego duszę, której źródłem jest życie. Schumann sprzeciwiał się oderwaniu muzyki od rzeczywistości i skupianiu się na samej wirtuozerii.

⁸ Sternfeld F. W., *The Melodic Sources of Mozart's Most Popular "Lied"*, The Musical Quarterly, t. 42 nr 2, Oxford University Press 1956, str. 213-222

⁹ Ronyak J., *Beethoven within Grasp: The Nineteenth-Century Reception of 'Adelaide'*, Music and Letters, t. 97 wyd. 2, 2016, str. 249-276

¹⁰ Reynolds Ch., *The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An Die Ferne Geliebte*, Acta Musicologica, t. 60 nr 1, 1988, str. 43-61

¹¹ Wang Dayan 王大燕, *Wprowadzenie do pieśni artystycznej* (艺术歌曲概论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2009, str. 86

Tematyka pieśni Schumanna w dużej mierze odzwierciedla jego własne życie, a doświadczenia kompozytora ujęte są w cykle pieśni, np. cykl *Miłość i życie kobiety* (Frauenliebe und -leiben) nawiązuje do historii miłosnej Schumanna i jego żony, Klary. Oprócz poezji i melodyki, również akompaniament fortepianowy odgrywa w utworach Schumanna niezwykle istotną rolę i traktowany jest niemal na równi z partią wokalną. Kompozytor często stosował fortepianowy wstęp, interludium i kodę, podkreślające nastrój i koncepcję artystyczną pieśni.¹² Schumann przejął i rozwinął stylistykę Schuberta, wzmacniając jej siłę wyrazu, ugruntowując pozycję poezji i partii fortepianu oraz uwypuklając romantyczne elementy pieśni.

Przedstawiciele późnego romantyzmu, jak np. Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (1860-1903) i Richard Strauss (1864-1949), w oparciu o osiągnięcia swoich poprzedników, kontynuowali rozwój do pieśni artystycznej dbając o jakość głębi artystycznego wyrazu.¹³

Na początku XX wieku, ekspresjonizm zapoczątkował erę muzyki współczesnej. Był to kierunek, który pojawił się w Niemczech przed wybuchem I wojny światowej. W przeciwieństwie do muzyki tradycyjnej, ekspresjonizm nie przykładał wagi do tonalności, podkreślał natomiast autoekspresję, co związane było z ówczesnymi kanonami estetycznymi i technikami kompozytorskimi. Do kluczowych przedstawicieli ekspresjonizmu należeli Alban Berg i Arnold Schönberg. W okresie tym, pieśń artystyczna obszaru niemieckojęzycznego ukazała nowe oblicze, zwalniając jednocześnie tempo rozwoju. Złota epoka pieśni artystycznej należała już do historii. Jednocześnie dorobek niemieckojęzycznej pieśni artystycznej zaczął stopniowo wywierać wpływ na twórczość w innych krajach świata.

Po dziś dzień, niemieckojęzyczna pieśń artystyczna cieszy się dużą popularnością na światowych scenach, urzekając kolejne pokolenia słuchaczy. Jest ona muzycznym skarbem nie na skalę regionu, czy narodu, ale na skalę międzynarodową. Zaprasza współczesnego odbiorcę by odkrywał, doświadczał i poznawał bogactwo jej wewnętrznego świata.

1.2 Życie i twórczość Roberta Schumanna

Robert Alexander Schumann (1810-1856), urodził się 8 czerwca 1810 roku w małym saksońskim miasteczku Zwickau. Duży wpływ na wychowanie kompozytora miał jego ojciec, August Schumann.¹⁴ Choć Robert nie pochodził z rodziny muzyków, od najmłodszych lat przejawiał ponadprzeciętny talent muzyczny. W wieku 6 lat rozpoczął naukę gry na organach

¹² Ibidem

¹³ Hallmark R., *German Lieder in the Nineteenth Century*, Routledge 2009, str. 142–362

¹⁴ August Schumann, właściciel księgarni i pisarz, nie tylko przejawiał ogromne zamiłowanie do literatury, ale zajmował się również tłumaczeniem m.in. poezji Byrona.

i fortepianie. W szkole średniej, stworzył orkiestrę i chór, z którymi występował przy różnych okazjach. Po śmierci ojca w 1826 roku, kierowany zamiłowaniem do muzyki i literatury, Schumann porzucił wybraną przez matkę karierę prawniczą na rzecz podążania za swoją pasją i rozpoczął naukę fortepianu pod okiem Friedricha Wiecka (1785-1873), zdeterminowany by zostać pianistą. W tym czasie po raz pierwszy spotkał córkę Wiecka, 9-letnią wówczas Klarę, z którą połączyła go głęboka przyjaźń, oparta na wspólnym zamiłowaniu do muzyki. W 1830 roku, koncert Paganiniego we Frankfurcie wywarł na Schumannie ogromne wrażenie. Pod jego wpływem utwierdził się w przekonaniu by rozwijać swoją karierę muzyczną. Początkowo skupiał się na grze na fortepianie, jednak nadmierne korzystanie z mechanicznych przyrządów do ćwiczeń (próbował w ten sposób poszerzyć zakres interwałowy swojej stosunkowo drobnej dłoni) spowodowało poważną kontuzję palca prawej ręki, która przekreśliła jego nadzieję na sukces jako pianisty i skłoniła do poświęcenia się kompozycji i krytyce muzycznej. W latach 1830-1840 dał się poznać jako krytyk muzyczny, doceniając na łamach *Allgemeine Musikalische Zeitung* Fryderyka Chopina, a także skomponował liczne utwory na fortepian, ukazując swój niezwykły talent muzyczny. Z okresu tego pochodzą m.in. miniatury fortepianowe *Motyle* (Papillons, op. 2, 1829-1831), *Sceny dziecięce* (Kinderszenen, op. 15, 1838) i *Wariacje na temat Abegg* (Variationen ueber den Namen ABEGG, op. 1, 1830). W 1834 roku Schumann założył magazyn *Neue Zeitschrift für Musik*, gdzie publikował liczne artykuły i recenzje. W roku 1840, pokonawszy liczne przeciwności, kompozytor stanął na ślubnym kobiercu z Klarą, z którą łączyło go długoletnie uczucie. Wydarzenie to zbiega się w czasie z okresem twórczości Schumanna związanym z pieśnią artystyczną. Trudna droga do szczęścia w miłości stała się dla kompozytora niewyczerpanym źródłem inspiracji, a Klara, niczym muza, ożywiła jego pasję tworzenia. Zaledwie w 1840 roku, Schumann skomponował ponad 130 pieśni artystycznych. W większości powstawały one do słów wierszy, odzwierciedlając idee i uczucia postępowych przedstawicieli epoki, opowiadając o miłości, promując demokrację i wychwalając piękno natury, czego przykład stanowią m.in. następujące pieśni: *Orzech* (*Der Nussbaum*, słowa: Mosen), *Księżycowa noc* (*Mondnacht*, słowa: Eichendorff) i *Dwaj grenadierzy* (*Die Beiden Grenadiere*, słowa: Heine). Cykle pieśni Schumanna stanowią odzwierciedlenie jego historii życiowej, unikalne połączenie poezji z muzyką, subtelne i głębokie. Na przykład cykl pieśni *Miłość i życie kobiety*, skomponowany do wierszy von Chamisso, w niezwykle sugestywny sposób opowiada o blaskach i cieniach życia kobiety oraz o czystej, poruszającej miłości. Cykl ten stanowi doskonały przykład pieśni artystycznych Schumanna ze szczytowego okresu jego twórczości liryczno-wokalne, tj. z roku 1840. Cykl pieśni *Diechterliebe* do słów z

tomiku wierszy Heinego *Buch der Lieder*, obejmuje 16 utworów, opisujących głębię uczucia mężczyzny. W niezwykle istotnym dla twórczości kompozytora roku 1849, Schumann skomponował operę *Genowefa* w 4 aktach, a w latach 1844-1853, kompozytor poświęcił dziesięć lat ciężkiej pracy na stworzenie, w oparciu o słynny dramat Goethego, oratorium *Sceny z Fausta Goethego* na solistów, chór i orkiestrę. Po roku 1849, stan zdrowia psychicznego Schumanna zaczął się pogarszać, co znalazło odzwierciedlenie w jego twórczości. Latem 1850 roku, kompozytor objął posadę w orkiestrze düsseldorfskiej, z czym wiązała się przeprowadzka całej rodziny. Jego stan zdrowia nie uległ jednak poprawie. W tym okresie Schumann skomponował muzykę do poematu dramatycznego Byrona *Manfred*.

Pod koniec życia, zdrowie psychiczne i fizyczne Schumanna stopniowo się pogarszało, a załamanie nerwowe doprowadziło kompozytora do próby samobójczej w roku 1854, kiedy to próbował zakończyć swoje życie w wodach Renu. Po tym wydarzeniu popadł w jeszcze głębszą depresję i zgłosił się do kliniki dla nerwowo chorych. Zmarł w roku 1856, w wieku 46 lat.

Schumann uważany jest za jednego z czołowych przedstawicieli romantyzmu. Jego wybitny talent niezaprzeczalnie przyczynił się do rozwoju muzyki europejskiej w pierwszej połowie XIX wieku. Był zarówno znamienitym kompozytorem, jak i nieprzeciętnym krytykiem muzycznym. Jako przedstawiciel dojrzałego romantyzmu, Schumann rozwinął osiągnięcia Schuberta na polu pieśni artystycznej, dokonując dalszej integracji poezji z muzyką, a także zapewniając partii akompaniamentu pozycję równorzędną z partią wokalną. Wzbogacając wachlarz technik kompozytorskich i warstwę harmoniczną, Schumann wyniósł pieśń artystyczną na wyżyny artystycznej ekspresji. Jego język muzyczny odznacza się subtelnością, liryzmem i powściągliwością, pełen jest fantazji, opisowości i dramatyzmu, co nadaje mu unikalnego uroku i decyduje o jego wartości artystycznej.¹⁵

1.3 Zarys rozwoju chińskiej pieśni artystycznej

Pieśń artystyczna jest jednym z najistotniejszych i najbardziej wpływowych gatunków chińskiej muzyki XX wieku. Początkowo forma ta była towarem importowanym z Europy, stopniowo jednak nastąpiła jej synteza z tradycyjną kulturą chińską. Chińska pieśń artystyczna odznacza się tematyką patriotyczną oraz estetyką łączącą Wschód z Zachodem. Można ją postrzegać również jako zapis wzlotów i upadków chińskiej kultury na przestrzeni minionego stulecia.

¹⁵ Felber R., Mendel A., *Schumann's Place in German Song*, *The Musical Quarterly* 26 nr 3 (1940), str. 340–54

1.3.1 Etap narodzin i kształtowania się chińskiej pieśni artystycznej (1919-1949)

Przełom XIX i XX wieku był w Chinach okresem zderzenia starego z nowym. Wraz z napływem zachodniej polityki, ekonomii i kultury, starożytna kultura chińska stanęła w obliczu bezprecedensowego kryzysu. Odzwierciedleniem tych zmian na polu muzyki było pojawienie się nowej kultury muzycznej, całkowicie odmiennej od kultury tradycyjnej, której nadejście zwiastowały tzw. pieśni szkolne¹⁶, będące elementem edukacji kulturalnej narodu.

Pieśni szkolne otworzyły nowy rozdział w historii muzyki chińskiej, budując pomost między muzyką tradycyjną a współczesną. Stały się one podstawą do rozwoju współczesnej edukacji muzycznej w Chinach, a także kolebką chińskiej pieśni artystycznej, która odegrała istotną rolę w rodzącym się nowym nurcie kulturowym. Twórcy pieśni z wczesnego okresu propagowali rozprzestrzenianie postępowych idei za pomocą zachodnich utworów, stosując metodę pisania nowych tekstów do istniejących melodii.¹⁷ Do reprezentatywnych pieśni tego okresu należą m.in. *Gimnastyka – musztra* (体操—兵操) i *Żółta Rzeka* (黄河) „ojca pieśni szkolnych”, Shen Xingonga (沈心工); *Wiosenna wycieczka* (春游), *Pożegnanie* (送别), *Wspomnienia z dzieciństwa* (忆儿时) i *Moja Ojczyzna* (我的国) Li Shutonga (李叔同) oraz *Wycieczka wiosną* (游春) i *Jangcy* (扬子江) Zeng Zhimina (曾至恣). Wymienionych wyżej autorów tekstów do pieśni szkolnych, którzy ledwie zetknęli się z europejską muzyką współczesną, uznać można za prekursorów wczesnej chińskiej pieśni artystycznej.

W okresie Ruchu 4 Maja¹⁸, kompozytorzy będący pod wrażeniem zachodniej kultury muzycznej, którym udało się opanować europejskie techniki kompozytorskie (grupa muzyków z zachodnim wykształceniem, jak np. Xiao Youmei 萧友梅, Qing Zhu 青主, Zhao Yuanren 赵元任, Li Jinhui 黎锦晖), w myśl zasady „dostosowania zachodnich osiągnięć do chińskich potrzeb”¹⁹, „dokonali syntezy postępowej europejskiej teorii muzyki z tradycyjną kulturą chińską. Połączyli oni piękno chińskiej poezji klasycznej z europejskim akompaniamentem i stosując zachodnie techniki kompozytorskie, przełamali ograniczenia tradycyjnej muzyki chińskiej, w której dotąd dominowały kompozycje jednogłosowe. Zaczęto

¹⁶ Pieśni szkolne – kultura śpiewu zapoczątkowana wraz z wprowadzeniem nowego modelu szkół. Termin ten odnosił się do prowadzonych w tych szkołach lekcji muzyki (nazywanych lekcjami śpiewu) lub pisanych na ich potrzeby pieśni.

¹⁷ Wang Jiliang 王季梁, Hu Junxia 胡君复, *Gry i zabawy wokalne* (唱歌游戏), Shangwu Yinshuguan, Szanghaj 1906

¹⁸ Okres Ruchu 4 Maja odnosi się do okresu historycznego od napływu myśli marksistowskiej do Chin po zwycięstwie Rewolucji Październikowej w 1917 roku, do upadku rewolucji komunistycznej w Chinach 12 kwietnia 1927 roku. Momentem symbolicznym był Ruch 4 Maja 1919 roku.

¹⁹ Zasada ta postulowała krytyczne asymilowanie elementów obcych kultur na potrzeby rozwoju kultury chińskiej.

stopniowo iść w kierunku harmonii, wielogłosowości i myślenia polifonicznego, co znajduje odzwierciedlenie we wczesnych pieśniach artystycznych, reprezentujących ducha czasu. Za pierwszą chińską pieśń artystyczną uznaje się skomponowaną przez Qing Zhu podczas jego studiów w Niemczech *Jangcy płynie na wschód* (大江东去). Utwór ten powstał do słów wiersza *Wspominając Czerwone Klify. Na melodię Nian nu jiao* (念奴娇·赤壁怀古), autorstwa Sushi (1037-1101), poety z okresu panowania północnej dynastii Song, przedstawiciela Odważnej i Nieskrępowanej Szkoły Poezji²⁰. Pieśń odznacza się integralnym połączeniem poezji, śpiewu i akompaniamentu fortepianowego oraz bogactwem muzycznych środków ekspresji. Położyła ona podwaliny pod rozwój chińskiej pieśni artystycznej. Ponadto, w okresie tym powstały m.in. takie utwory, jak *Pytanie* (问) Xiaoyoumeia i *Jak mam za nią nie tęsknić* (教我如何不想他) Zhao Yuanrena.

Założenie Narodowego Konserwatorium Muzycznego (późniejsze Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne) w 1927 roku stanowiło kamień milowy w historii muzyki chińskiej. Był to również czas, kiedy chińska pieśń artystyczna wkroczyła w okres dojrzałości. Działająca w Narodowym Konserwatorium Muzycznym grupa kompozytorów, z pionierem chińskiej kompozycji, Huang Zi 黄自, na czele, zaczęła tworzyć utwory odznaczające się pięknem artystycznego wyrazu i narodową stylistyką. Charakteryzowały się one śpiewną melodią o silnym kolorycie lokalnym, współgrającą ze specyfiką języka chińskiego, liryzmem i głębią tekstu oraz dużą różnorodnością stylistyczną. Wszystko to sprawiło, iż chińska pieśń artystyczna osiągnęła pierwszy szczytowy okres swojego rozwoju. Wśród kluczowych pieśni autorstwa Huang Zi wymienić należy m.in. *O wstępowaniu na wieżę. Na melodię Dian jiang chun* (点绛唇·赋登楼), *Nostalgia* (思乡), *Wiosenna tęsknota* (春思曲) i *Trzy życzenia róży* (玫瑰三愿).

W latach 30-40 XX wieku, na tle dramatycznych wydarzeń społeczno-historycznych, gdy kraj pogrążony był w wojnie z japońskim agresorem, w chińskiej twórczości liryczno-wokalnejszej zauważyć można tendencję do dywersyfikacji. Jednym z głównych nurtów były pieśni o tematyce patriotycznej, mające na celu podniesienie morale narodu i wyrażenie głosu ludzkich serc. W okresie tym He Lüting 贺绿汀 skomponował m.in. następujące pieśni artystyczne: *Pieśń partyzantów* (游击队歌), *Nad brzegiem rzeki Jialing* (嘉陵江上) i *Przejrzysty nurt* (清流). Z kolei Xian Xinghai 冼星海 (Sinn Sing Hoi) stworzył szereg

²⁰ Odważna i Nieskrępowana Szkoła Poezji zrzeszała poetów z okresu panowania Północnej Dynastii Song, których twórczość odznaczała się szerokimi horyzontami, twórczym rozmachem, nieskrępowaną wyobraźnią i swobodą ekspresji językowej. Do najbardziej znanych jej przedstawicieli należeli m.in. Su Shi, Xin Qiji i Su Zhe.

zróznicowanych gatunkowo utworów, odzwierciedlających ducha czasu i narodowy charakter, w tym m.in. *Kantatę Żółtej Rzeki* (黄河大合唱) i suitę *Cała rzeka w czerwieni* (满江红组曲).²¹ Nie tylko odmalowują one pejzaże znane z malarstwa chińskiego, ale tchną również duchem epoki.

1.3.2 Etap rozwoju chińskiej pieśni artystycznej (1949-1980)

Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej, kompozytorzy zaczęli odkrywać, porządkować i inkorporować rodzimy materiał muzyczny, nadając chińskiej pieśni artystycznej silnego kolorytu lokalnego i charakteru narodowego. Powstały liczne pieśni artystyczne czerpiące z dorobku chińskiej pieśni ludowej, jak np. *Kiedy zakwitnie sofora* (槐花几时开) i *Maira* (玛依拉) Ding Shangde 丁善德, *Jaskółka* (燕子) Wu Zuqianga 吴祖强 oraz *Wody strumyka* (小河淌水) i *Radość o wschodzie słońca* (太阳出来喜洋洋) Li Yinghaia 黎英海. Skomponowana przez Ding Shande pieśń *Ach! Żółta Rzeka* (啊! 黄河) oraz *Morze listów* (慰问信满天飞) He Lütinga to przykłady utworów wychwalających Chińską Partię Komunistyczną i wspaniałe nowe życie. Opublikowany w 1958 roku tomik poezji Mao Zedonga stał się inspiracją do skomponowania szeregu pieśni artystycznych, jak np. *Oda do kwiatu śliwy. Na melodię Bu suan zi* (卜算子·咏梅) i *Śnieg. Na melodię Qin yuan chun* (沁园春·雪) Li Jiefu 李劫夫 oraz *Oda do kwiatu śliwy. Na melodię Bu suan zi* He Lütinga. Ogólnie rzecz ujmując, niewiele w tym okresie powstało pieśni do poezji klasycznej, przeważała tematyka współczesna i treści polityczne, stąd okres ten w wielu omówieniach traktowany jest jako czas regresu.

1.3.3 Etap rozkwitu chińskiej pieśni artystycznej (1980-2000)

Począwszy od lat osiemdziesiątych, chińska pieśń artystyczna wkroczyła w drugi złoty wiek rozwoju. Wraz z wprowadzeniem polityki *otwarcia i reform*²², chińska twórczość liryczno-wokalna zaczęła dynamicznie się rozwijać, a powstające w imponujących ilościach utwory charakteryzowały się obszernym zakresem tematycznym, wysoką jakością i dużą różnorodnością stylistyczną, w każdym z tych aspektów przewyższając jakikolwiek wcześniejszy okres. Kompozytorzy tacy, jak Shi Guangnan 施光南, Zheng Qiufeng 郑秋枫, Luo Zhongrong 罗忠镕, Gu Jianfen 谷建芬, Li Yinghai 黎英海 i Liu Cong 刘聪,

²¹ Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, *Definicja i charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej* (中国艺术歌曲概念界定与形态特征), *Wenyi Lilun Yanjiu* 2018 (04), str. 158

²² Polityka *reform i otwarcia* wprowadzona została w grudniu 1978 roku, podczas III Plenum KC KPCh. Polegała ona na reformach wewnętrznych i otwarciu na świat.

skomponowali liczne zaliczane do klasyki pieśni artystyczne, wychwalające piękno życia i wyjątkowość czasów, w jakich przyszło im żyć. Warto zauważyć, iż skomponowany przez Li Yinghaia do poezji klasycznej cykl pieśni *Trzy wiersze tangowskie* (唐诗三首), obejmujący pieśni *Wiosenny brzask* (春晓), *Nocne cumowanie przy klonowym moście* (枫桥夜泊) i *Wstępując na Wieżę Bociana* (登鹤雀楼), zapoczątkowały nowy styl narodowy w chińskiej pieśni artystycznej, podkreślający piękno antycznej poezji. Opublikowana przez Luo Zhongronga w 1980 roku na łamach czasopisma *Twórczość muzyczna* pieśń *Przekraczając rzekę po hibiskus* (涉江采芙蓉) skomponowana została w oparciu o połączenie zachodniej dodekafonii z chińskimi skalami pentatonicznymi. Był to pionierski utwór wykorzystujący osiągnięcia techniki serialnej oraz pierwsza pieśń reprezentująca technikę, którą określić można jako „dodekafonia pentatoniczna”.²³

1.3.4 Nowy etap rozwoju chińskiej pieśni artystycznej (2000 – dziś)

W nowym tysiącleciu, za sprawą globalizacji, rozwój chińskiej gospodarki i podniesienie poziomu życia doprowadziły do stopniowego podniesienia poziomu życia kulturalnego, co położyło ekonomiczne i ideologiczne podwaliny pod rozwój chińskiej pieśni artystycznej po roku 2000. Dynamiczny rozwój cyfryzacji w sektorze muzycznym przyczynił się do uwspółcześnienia chińskiej pieśni artystycznej i wytworzenia się nowego stylu. Utwory z tego okresu charakteryzują się typowo chińską estetyką, a także dostosowaniem tekstu i melodii do potrzeb i upodobań odbiorców. Posiadają wysoką wartość artystyczną i badawczą. Na uwagę zasługują m.in. takie pieśni, jak *Dom* (家) i *Kocham tę ziemię* (我爱这土地) Lu Zaiyi 陆在易, *Niczym płatek śniegu na niebie* (我像雪花天上来) Xu Peidonga 徐沛东, *Wołanie rybołówów* (关雎) Zhao Jipinga 赵季平, *Moje uczucie czeka na Ciebie* (我的深情为你守候) Luan Kaia 栾凯 oraz *Wspominając Czerwone Klify. Na melodię Nian nu jiao* (念奴娇·赤壁怀古) Yin Qinga 印青. Utwory te powstały na żywej glebie polityki *otwarcia i reform* i doskonale odzwierciedlają nowe oblicze chińskiej muzyki.²⁴

1.4 Życie i twórczość Li Yinghaia

²³ Qian Haixia 钱海霞, *Integracja dodekafonii serialnej z elementami ludowymi – analiza pieśni „Przekraczając rzekę po hibiskus” Luo Zhongronga* (十二音序列与民族特色的融合析罗仲镕的《涉江采芙蓉》) [J], *Dangdai Yinyue* 2018 (5), str. 57-58

²⁴ Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, op. cit., str. 160

Li Yinghai (1927-2007) jest znanym chińskim kompozytorem, teoretykiem muzyki i pedagogiem muzycznym. Urodził się 15 grudnia 1927 roku w ubogiej rodzinie w powiecie Fushun, położonym w prowincji Sichuan. Ojciec kompozytora był urzędnikiem niskiego szczebla i miłośnikiem opery syczuańskiej. Pod wpływem zainteresowań ojca, Li Yinghai od małego wyrażał żywe zainteresowanie operą syczuańską i innymi formami muzyki ludowej. W wieku 14 lat rozpoczął naukę w liceum pedagogicznym Chuannan (川南师范学校), gdzie pod okiem tamtejszego nauczyciela muzyki Wang Lisana (王立三) otrzymał podstawowe wykształcenie muzyczne i zdecydował zająć się muzyką zawodowo. Za zachętą nauczyciela Li Yinghai postanowił uzyskać bardziej gruntowną edukację muzyczną i we wrześniu 1943 roku został przyjęty na studia do Państwowej Akademii Muzycznej Chongqing Qingmuguan (重庆青木关国立音乐院), gdzie pobierał lekcje kompozycji u Chen Tianhe (陈田鹤) i Wolfganga Fraenkela oraz lekcje fortepianu u Ma Sisu (马思苏) i Łazarowa, wkraczając tym samym na ścieżkę profesjonalnej edukacji muzycznej.

Po ukończeniu Akademii Muzycznej w 1948 roku, Li Yinghai wykładał kompozycję i teorię muzyki na takich uczelniach jak Wyższa Szkoła Muzyczna w Hunanie (湖南音专), Wydział Literatury i Sztuki Uniwersytetu Chung Yuan (中原大学文艺学院), Wyższa Szkoła Artystyczna Centralno-Południowej Grupy Wojsk (中南部队艺术学院), Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne (上海音乐学院), Chińskie Konserwatorium Muzyczne (中国音乐学院) i Centralne Konserwatorium Muzyczne (中央音乐学院), kształcąc liczne talenty muzyczne. Kompozytor obejmował również następujące stanowiska: dyrektor Stowarzyszenia Muzyków Chińskich, zastępca dyrektora Komitetu Muzyki Ludowej, zastępca przewodniczącego Stowarzyszenia Muzyków Pekkańskich, redaktor naczelny czasopisma *Gequ* (歌曲 pieśń), zastępca przewodniczącego i honorowy przewodniczący Chińskiego Towarzystwa Orkiestralnej Muzyki Ludowej.

Li Yinghai wydał m.in. następujące pozycje: *Pięćdziesiąt pieśni ludowych* (民歌小曲五十首, wyd. Shanghai Wenyi Chubashe), *Zbiór ludowych pieśni solowych* (民歌独唱曲集, wyd. Shanghai Wenyi Chubanshe), *Wybór pieśni solowych Nie Era i Xian Xinghaia* (聂耳、冼星海独唱歌曲选, wyd. Shanghai Wenyi Chubanshe), *Ćwiczenia palcowania na fortepianie w skalach pentatonicznych* (五声音调钢琴练指法, wyd. Shanghai Wenyi Chubanshe), *Chińskie skale i ich harmonia* (汉族调式及其和声, wyd. Shanghai Wenyi Chubanshe). Spośród tych publikacji, *Chińskie skale i ich harmonia* uznać można za kamień

milowy w historii rozwoju wielogłosowości w chińskiej muzyce, w momencie wydania była to powiem pozycja przełomowa.

Polityka reform i otwarcia wytworzyła żyzny grunt dla rozwoju chińskiej pieśni artystycznej, a w twórczości Li Yinghaia zapoczątkowała kolejny okres rozkwitu, obejmujący m.in. następujące kompozycje instrumentalne: utwory na fortepian *Rozstanie na przełęczy Yangguan* (阳关三叠, wyd. Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao 1980), *Flet i bęben o zachodzie słońca* (夕阳箫鼓, wyd. Zhongguo Yinyue 1982 nr 1), suitę fortepianową *Szkice z pokazu akrobatycznego* (杂技素描, 1986), *Zoo* (动物园, 1986). Z dorobku wokalnego tego okresu wymienić należy m.in. cykl pieśni *Trzy wiersze tangowskie* (唐诗三首, 1982), spośród których pieśń *Nocne cumowanie przy klonowym moście* (枫桥夜泊) za sprawą oryginalności zamysłu artystycznego zyskała ogromną popularność wśród słuchaczy, a także zdobyła I nagrodę w Konkursie Chińskiej Pieśni Artystycznej lat 80., co czyni ją doskonałym przykładem chińskiej pieśni artystycznej nowego okresu. Ponadto kompozytor wydał *Wiosenny brzask – wybór pieśni Li Yinghaia* (春晓-黎英海歌曲选集, wyd. Renmin Yinyue Chubanshe 1987), *Nocne cumowanie przy klonowym moście – wybór pieśni do poezji klasycznej Li Yinghaia i Gu Danru* (枫桥夜泊-黎英海、顾淡如古诗词歌曲选, wyd. Renmin Yinyue Chubanshe 2000), a także skomponował muzykę do filmu *Więźniowie morza* (海囚, 1980). Szereg artykułów naukowych autorstwa Li Yinghaia zebranych zostało w książce *Dziedzictwo i poszukiwania – antologia tekstów na temat chińskiej muzyki ludowej* (继承与求索-中国民族音乐文集, wyd. Shanghai Yinyue Chubanshe 2004).

Li Yinghai skomponował w swoim życiu niemal 200 utworów wokalnych, w tym przede wszystkim kompozycje solowe, chóralne i piosenki dla dzieci, takie jak doskonale znane chińskim odbiorcom *Piosenka dla nauczyciela* (献给老师的歌) i *Radość o wschodzie słońca* (太阳出来喜洋洋). Kompozytor miał talent do pisania muzyki do tekstów wierszy z okresu dynastii Tang, umiejętnie łącząc przy tym klasyczną poezję chińską z formą pieśni artystycznej. Wśród pieśni na chór dziecięcy wymienić należy m.in. *Rozważania w spokojną noc* (静夜思) i *Powrót do domu* (回乡偶书), obie skomponowane do starożytnych chińskich wierszy. Innym kierunkiem twórczości wokalnej Li Yinghaia były opracowania pieśni ludowych. Pieśni ludowe w jego opracowaniu zachowały ludowy charakter i stylistyczną prostotę, a jednocześnie odmalowują przed słuchaczem niezwykle żywy muzyczny obraz, jak np. *Wody strumyka*, *Gawolitai*, *W srebrnym blasku księżyca*, *Alamuhan* (阿拉木汗), *Słowiku*,

ty cudowny śpiewaku (百灵鸟你这美妙的歌手). Pieśni te na stałe znalazły miejsce zarówno w dydaktyce śpiewu, jak i na scenach koncertowych.²⁵

²⁵ Li Shijun 李世军, *Rezonans serc poza ciszą - osiągnięcia twórcze Li Yinghaia* (超脱宁静 淡处知音——黎英海音乐创作成就), *Huainan Shifan Xueyuan Xuebao* 2010 (5), str. 70-73

Rozdział II

Cykle pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

2.1 Pojęcie cyklu pieśni

Cykl pieśni (niem. Liederkreis, ang. song cycle) to zbiór pieśni artystycznych o niezależnej budowie, stanowiących pewną spójną całość pod względem treści. Prekursorem cyklu była pieśń artystyczna, a cykl pieśni stanowi jedną z najważniejszych form, w jakich pieśń występowała. Cykl komponowany był do poezji, a poszczególne pieśni spajał wspólny temat (np. miłość, natura) lub opowiadana historia. Często stosowano w nim narrację w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zazwyczaj cykle pieśni wykonywane są w całości, sporadycznie we fragmentach, bowiem cykl może być śpiewany jako całość, bądź wykonać można poszczególne, składające się na niego pieśni.

Za pierwowzór cyklu pieśni uznaje się *Do dalekiej ukochanej* (An die ferne Geliebte), cykl sześciu pieśni Ludwika van Beethovena (1770-1827). Skomponowany on został do sześciu wierszy młodego lekarza, Aloisa Jeitteles. Z jednej strony cykl stanowi integralną całość, z drugiej zaś każda z pieśni jest niezależna. Zwłaszcza pierwsza pieśń, zatytułowana *Auf dem Hügel sitz ich spähend*, streszcza przesłanie całego cyklu, a pojawienie się zawartego w niej materiału muzycznego na końcu zbioru pieśni stanowi jego punkt kulminacyjny. Kompozytor zintegrował temat muzyczny z treścią wierszy, przecierając szlak dla nowej formy muzycznej ekspresji, którą następnie rozwinął słynny kompozytor austriacki, Franciszek Schubert. Schubert łączył pieśni za pomocą wspólnej fabuły. Poszczególne utwory w ramach cyklu mogą być wykonywane niezależnie, bądź też jako całość. Dwa skomponowane przez Schuberta cykle pieśni, *Piękna młynarka* (Die schöne Müllerin) i *Podróż zimowa* (Winterreise), przyczyniły się do ukształtowania cyklu pieśni jako gatunku. Kolejny kluczowy przedstawiciel XIX-w. pieśni artystycznej obszaru niemieckojęzycznego, Robert Schumann, przejął osiągnięcia swojego poprzednika, wprowadzając jednocześnie liczne innowacje. W swoich cyklach pieśni zastosował różnorodną fakturę, doskonale łącząc muzykę z poezją i ekspresją emocjonalną.²⁶ Do słynnych przykładów jego cykli pieśni należą *Miłość i życie kobiety* (Frauenliebe und -leiben) oraz *Miłość poety* (Diechtherliebe).

²⁶ Hallmark R., op. cit., str. 363

2.2 Cykl pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

2.2.1 Sylwetka autora tekstu

Adelbert von Chamisso (1781-1838) urodził się we francuskiej rodzinie arystokratycznej, przez długi czas mieszkał jednak w Niemczech i płynnie posługiwał się językiem niemieckim. Zdobył w Niemczech uznanie jako poeta i botanik. 1798 roku wstąpił do wojska, pilnie zgłębiając jednocześnie tajniki filozofii, literatury i biologii. W 1803 roku, wraz z Karlem Augustem Varnhagen von Ense, założył grupę Nordsternbund, za pośrednictwem której jej członkowie promowali romantyczne idee literackie. Pierwsze publikacje w *Musen-Almanach*, zaznaczyły początek jego (Chamisso) kariery literackiej w języku niemieckim. Później, ze względu na wojnę, wydawany przez niego rocznik nie przetrwał próby czasu, ale Chamisso zdobył już pewną renomę w świecie literackim. W 1810 roku, Chamisso porzucił karierę wojskową na rzecz twórczości literackiej i w 1813 napisał słynną powieść *Przedziwna historia Piotra Schlemihla* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*). Jego wczesna twórczość poetycka emanuje melancholią i romantyczną niewinnością. Wydany w 1831 roku tomik wierszy poety kontynuował tradycję niemieckiego romantyzmu i utrzymany był w dominującym wówczas nurcie. Był on dużym osiągnięciem i ugruntował pozycję Chamisso w historii literatury romantycznej. Późniejsze wiersze Chamisso zaczęły opisywać ówczesne realia społeczne i spotkały się z uznaniem Heinricha Heine. Chamisso tłumaczył utwory Pierre-Jean de Bérangera. Poezja de Bérangera, jak również twórczość, którą Chamisso imitował, sprawiły że w jego wierszach pojawiły się elementy polityczne. Z tego powodu, wielu krytyków literackich uznaje Chamisso za prekursora poetów politycznych lat czterdziestych XIX wieku.²⁷

Po ślubie, Chamisso czerpał inspirację z życia małżeńskiego, czego przykładem jest cykl *Miłość i życie kobiety*. Jego wiersze pełne są smutku, opisują całą gamę uczuć w związku małżeńskim. *Miłość i życie kobiety* stanowi odzwierciedlenie miłości i szczęścia, a także obraz idealnego małżeństwa w oczach ówczesnego społeczeństwa.

2.2.2 Okoliczności powstania

Miłość i życie kobiety to cykl pieśni skomponowany przez Schumanna w 1840, będący sztandarowym przykładem niemieckiej pieśni artystycznej. Cykl powstał w oparciu o wiersze niemieckiego poety i przyrodnika Adelberta von Chamisso, a dedykowany był miłości życia

²⁷ Deng Yingyi 邓映易, *Miłość i życie kobiety* (妇女的爱情与生活) [M], Renmin Chubanshe, Pekin 2001, prolog

kompozytora, Klarze. Już w młodości Schumann pokochał córkę swojego nauczyciela, Friedricha Wiecka, jednak uczucie to spotkało się z ostrym sprzeciwem ze strony ojca Klary. Pomimo przeciwności losu, miłość łącząca młodych pozostała niezmienna, i po pięciu trudnych latach, w końcu mogli być razem. W 1840 roku, po długim procesie sądowym, Schumann uzyskał zgodę Wiecka na związek z Klarą i młoda para stanęła na ślubnym kobiercu. Podekscytowanie tak długo wyczekiwaną chwilą stało się źródłem inspiracji twórczej. Gdy latem 1840 roku Schumann oddawał się lekturze poezji, uwagę jego przykuł wiersz autorstwa Adelberta von Chamisso, opisujący odczucia i przemyślenia pewnej damy, dotyczące życia i miłości. Wiersz ten głęboko poruszył wrażliwego emocjonalnie, właśnie doświadczającego pełni miłości Schumanna. Doświadczenia bezinteresownie walczącej o miłość bohaterki przypominały mu o trudnościach, z jakimi musiała zmierzyć się jego własna żona na niełatwej drodze do ich ślubu. Schumann wybrał osiem wierszy z tomiku Chamisso i na skrzydłach twórczej weny, w zaledwie dwa dni ukończył piękną historię o życiu małżeńskim, komponując cykl pieśni *Miłość i życie kobiety*, o nieprzemijalnej wartości poetyckiej i muzycznej.

2.2.3 Analiza treści

Tomik poezji *Miłość i życie kobiety* oryginalnie zawiera dziewięć wierszy, Schumann zrezygnował jednak z jednego z nich, decydując się na skomponowane ośmiu pieśni, noszących tytuły zaczerpnięte z pierwszych wersów poszczególnych wierszy. Tekst pełen jest prostoty i szczerości, opisuje życie zwyczajnej kobiety, od skrywanego uczucia, przez okres narzeczeństwa, szczęśliwe małżeństwo, radość macierzyństwa, aż po nieszczęśliwą śmierć małżonka. Utwory odznaczają się zwięzłością, bezpośredniością przekazu, romantycznym charakterem oraz przenikliwym zmysłem obserwacji. Połączenie partii wokalne z partią fortepianu niezwykle sugestywnie oddaje całą gamę emocji związanych z doświadczeniami bohaterki. Tekst odznacza się dużą wartością artystyczną, a cykl pieśni wyróżnia się bogactwem uczuć, zmiennością nastrojów i śpiewnością melodii.

Całość cyklu podzielić można na cztery części, reprezentujące różne etapy życiowe: młodzięcżą miłość, ślub, narodziny dziecka i śmierć męża. Stanowią one opis miłości i życia z perspektywy samej bohaterki.

- 1) Etap młodzięcej miłości: pierwsza pieśń, *Seit ich ihn gesehen*, opowiada o pierwszym spotkaniu i miłości od pierwszego wejrzenia, odzwierciedla podekscytowanie podmiotu lirycznego, jej miłość i tęsknotę za wybrankiem serca. Pieśń odznacza się powściągliwością, łagodnością i subtelnością wyrazu. Drugi utwór,

Er, der herrlichste von allen, wyraża gorące pragnienie wyznania miłości ukochanemu i brak odwagi by to zrobić. Bohaterka wychwala więc skrycie obiekt swoich westchnień i życzy mu jak najlepiej, co doskonale oddaje wewnętrzne wahanie. Trzecia pieśń, *Ich kanns nicht fassen, nicht glauben*, ukazuje niedowierzenie podmiotu lirycznego odnośnie odwzajemnienia uczuć ze strony wybranka serca. Niespodziewane spełnienie miłosnych marzeń schlebia dziewczynie, a jednocześnie przynosi uczucie niedowierzania i nieopisanego szczęścia.

- 2) Etap ślubu: w pieśni czwartej, zatytułowanej *Du ring an meinem finger*, gdy mężczyzna zakłada pierścionek na palec bohaterki, jej marzenia stają się rzeczywistością i para może stanąć na ślubnym kobiercu, by rozpocząć wspólne życie. Utwór emanuje dumą i szczęściem. Pieśń piąta, *Helft mir, ihr Schwestern*, w odróżnieniu od poprzedzających ją pieśni, odznacza się niezwykle lekkim i radosnym charakterem. Siostry czeszą i stroją pannę młodą, a szczęście bijące z tej sceny zamążpójścia jest wręcz zaraźliwe.
- 3) Etap narodzin dziecka: w pieśni szóstej, *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*, bohaterka dowiaduje się, że jest w ciąży, a debiut w roli matki rodzi w niej uczucia lęku i radości. Lęku, czy podoła byciu dobrą matką, a jednocześnie radości z pojawienia się owocu małżeńskiej miłości. Utwór pełen jest głębokich wzruszeń. Siódma pieśń, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, opisuje jak świeżo upieczona matka trzyma niemowlę w objęciach i szepcze mu do ucha, jak wielkie nadzieje z nim wiąże. Apogeum szczęścia tworzy ostry kontrast z rozpaczą po utracie męża w pieśni ósmej.
- 4) Etap wdowieństwa: ósma pieśń, *Nun hast du mir den ersten schmerz getan*, ukazuje obraz rozdzierającego bólu podmiotu lirycznego po stracie ukochanego męża, cykl pieśni kończy się na tej melancholijnej, pełnej smutku nucie.

Miłość i życie kobiety pokazuje siłę i głębię miłości, która z jednej strony przynosi słodycz i szczęście, z drugiej zaś ból i smutek. Połączenie poezji z muzyką w tym cyklu uderza subtelnością i siłą wyrazu, a całość stanowi doskonały przykład stylistyki twórczej Schumanna.

Komponując *Miłość i życie kobiety*, Schumann nie zdawał sobie sprawy jak bardzo podobna do opisywanej historii będzie historia jego związku z Klarą. To uderzające podobieństwo czyni omawiany cykl niemal autobiograficznym.

2.3 Cykl pieśni Li Yinhaia *Trzy wiersze tangowskie*

2.3.1 Sylwetki autorów tekstów

1. *Wiosenny brzask*

Meng Haoran (孟浩然, 689-740 n.e.), poeta z czasów panowania dynastii Tang, urodzony w Xiangyang, w dzisiejszej prowincji Hubei. Znany był przede wszystkim z poezji sielankowej, stąd przydomek „poeta idylliczny”. Życie artysty podzielić można na trzy etapy: wczesne lata w odosobnieniu na Górze Lumen, kariera urzędnicza w stolicy w wieku średnim, dojrzałe lata w odosobnieniu na Górze Lumen. W wieku czterdziestu lat poeta spróbował swoich sił w administracji państwowej, jednak spotkawszy się z niepowodzeniem, powrócił w rodzinne strony. Zgodnie z zapisami historycznymi, wiersz ten powstał podczas pobytu Meng Haorana na Górze Lumen, nie sposób jednak dowieść czy napisany został przed czy po wizycie w stolicy. W związku z tym, *Wiosenny brzask* interpretować można na dwa sposoby. W pierwszym przypadku, wyraża on rozterkę między chęcią dalszego przebywania w sielankowej scenerii, a pragnieniem kariery urzędniczej. W drugim przypadku, skrywa cień niechęci i ból odrzucenia po kompromitacji, jakiej poeta doświadczył w stolicy. Jak widać, niezależnie od interpretacji, wiersz ten nie wyraża jedynie zachwyty nad wiosną i wiosennej melancholii. Życie Meng Haorana było stosunkowo proste, a tematyka jego wierszy dość jednorodna. W większości opisywał sielskie krajobrazy oraz własne doświadczenia związane z pustelniczym i podróżniczym stylem życia. *Wiosenny brzask* to jeden z licznych krótkich wierszy Meng Haorana pisanych pięciozłogłosem.

Pograżony w wiosennym śnie, przeoczyłem nadejście świtu,

Wszędzie wokół słyhać śpiew ptaków.

W nocy słyzałem dźwięk wiatru i deszczu,

Któż wie ile opadło kwiatów.

W zaledwie dwudziestu znakach, poeta w prosty i zwięzły sposób odmalował piękny wiosenny pejzaż, uderzający realizmem i swojskością.

2. *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*

Zhang Ji (张继, ok. 715- ok. 779), znany też jako Yisun, poeta z okresu Tang, pochodzący z Xiangzhou (dzisiejsze Xiangyang w prowincji Hubei). Ze źródeł historycznych wiadomo jedynie, iż w trzynastym roku okresu Tianbao (753 r. n.e.) zdał egzaminy cesarskie na najwyższym poziomie. Jego poezja, odznaczająca się przejrzystością i siłą wyrazu, naturalnością ekspresji i głębią znaczeń, wywarła głęboki wpływ na późniejszych twórców. Niestety, zachowało się niespełna 50 jego wierszy, z czego w antologii wierszy z okresu dynastii Tang ujęto tylko jeden, *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*. Ten jeden wiersz zapewnił jednak Zhang Ji nieśmiertelność.

Po zdaniu egzaminów na poziomie *jinshi* w 753 roku, Zhang Ji objął urząd i sprawował go całe życie w sposób sprawiedliwy i nieskorumpowany. Wydał zbiór wierszy zatytułowany Zhang Cibu Shiji (张祠部诗集). Omawiany wiersz powstał po rebelii An Lushana, gdy Zhang Ji podróżował łodzią przez Suzhou, zatrzymując się w nocy przy Klonowym Moście. Otaczająca go sceneria sprawiła, iż powrócił myślami do nieudanego egzaminu cesarskiego, co przepełniło go uczuciem wstydu i rozczarowania.

3. *Wstępując na Wieżę Bociana*

Wang Zhihuan (王之涣, 688-742), pochodzący z Jinyang, podobnie jak Meng Haoran, należał do słynnych poetów z czasów rozkwitu dynastii Tang. Przez całe życie pełnił pomniejsze funkcje urzędnicze. Znany był przede wszystkim z talentu to opisywania scenerii granicznych terenów cesarstwa, stąd przydomek „poeta rubieży”. Odwiedzając Wieżę Bociana, poeta poruszony był pięknem natury, co zainspirowało go do napisania tego krótkiego, ale głęboko filozoficznego wiersza.

2.3.2 Okoliczności powstania

Trzy wiersze tangowskie, to cykl pieśni artystycznych do poezji klasycznej, skomponowany przez Li Yinghaia w 1983 roku, na który składają się pieśni skomponowane do trzech słynnych wierszy z epoki Tang: *Wiosenny brzask* (春晓), *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* (枫桥夜泊) i *Wstępując na Wieżę Bociana* (登鹤雀楼). Kompozytor poświęcił niemal pół wieku na badanie chińskiej muzyki ludowej, dokonując nieocenionego wkładu w jej rozwój, jak również w rozwój chińskiej dydaktyki muzycznej. Pieśni artystyczne z tego okresu nie ograniczały się już do podobnej stylistyki, zauważyć można

trend dywersyfikacji stylistycznej i stopniowe wkraczanie w dojrzały etap rozwoju. Kolejnym wyznacznikiem tego okresu było poszukiwanie przez kompozytorów sposobów na unarodowienie nowoczesnych zachodnich technik kompozytorskich. 21 czerwca 1983 roku odbył się w Pekinie pierwszy koncert muzyki do poezji klasycznej „Głos Chin”, podczas którego usłyszeć można było liczne wybitne pieśni artystyczne skomponowane do słów wierszy klasycznych. Podczas koncertu, Li Yinghai nawoływał do „odrodzenia Chin, wskrzeszenia chińskiej muzyki ludowej, promocji tradycji i poszukiwania innowacji”²⁸. *Trzy wiersze tangowskie* powstały właśnie w takim duchu. Cykl ten charakteryzuje się przejrzystą budową, poruszającą linią melodyczną, warstwą harmoniczną o silnie narodowym charakterze i żywym obrazem muzycznym, doskonale oddającym ducha poezji klasycznej. Melodyka i techniki kompozytorskie nie tylko wyróżniają się silnym kolorytem lokalnym, ale również odzwierciedlają indywidualną stylistykę kompozytora. Od momentu premiery, *Trzy wiersze tangowskie* cieszą się niesłabnącą popularnością zarówno wśród publiczności, jak i adeptów sztuki wokalne, a pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* zdobyła I nagrodę podczas Konkursu kompozytorskiego chińskiej pieśni artystycznej lat osiemdziesiątych. Cykl odznacza się niezwykłą siłą wyrazu, doskonale odmalowując obraz chińskiej tradycji za pomocą współczesnych środków.

Cykl pieśni Li Yinghaia do poezji klasycznej *Trzy wiersze tangowskie* odznacza się dużą wartością artystyczną i jest dziełem zasługującym na dogłębne zbadanie.

2.3.3 Analiza treści

1. *Wiosenny brzask*

Meng Haoran (Tang)

Pogrążony w wiosennym śnie, przeoczyłem nadejście świtu,

Wszędzie wokół słycać śpiew ptaków.

W nocy słyszałem dźwięk wiatru i deszczu,

Któż wie ile opadło kwiatów.

²⁸ Chen Yong 陈永, *Wywiad z Li Yinghaiem* (记与黎英海先生的一次访谈), *Zhongguo Yinyue* [J], 2008(01)

Objaśnienie tekstu: w mglisty wiosenny poranek, pogrążony we śnie poeta nie zdaje sobie sprawy, że nastał już dzień. Budzi go dobiegające jego uszu ćwierkanie ptaków. Przypomina sobie, że całą noc padał deszcz i zastanawia się, ile stracił on delikatnych kwiatów.

Wiersz *Wiosenny brzask* powstał podczas pobytu Meng Haorana na odludziu, w okolicach Góry Lumen. W zorganizowanym w Hongkongu w 1992 roku plebiscycie na dziesięć najlepszych wierszy z okresu Tang, zdobył on szóste miejsce. Unikalny urok wiersza leży w jego prostocie, świeżości i głębi. W zaledwie czterech krótkich wersach, poeta z lekkością odmalował pejzaż wiosennego poranka, w sposób który pozwala przenieść się w czasie i przestrzeni. Jego wartość artystyczna nie leży w wyszukanych frazach czy skomplikowanych środkach retorycznych, lecz w wykreowanej atmosferze. Wiersz uderza naturalnością, przywołując na myśl płynące po niebie obłoki lub szemrzący strumień, a jednocześnie niesie głębię znaczeń, wynosząc tak zwięzłą formę na nowy poziom artystycznego wyrazu.²⁹

Meng Haoran posiadał talent do wprowadzania czytelnika w świat mglistej, ulotnej estetyki za pomocą prostych słów. Celem wiersza jest charakterystyczne dla Dalekiego Wschodu poszukiwanie uwolnienia od rzeczywistości poprzez oświecenie. *Wiosenny brzask* opisuje emocje podmiotu lirycznego po przebudzeniu z głębokiego snu. W tym momencie, nie tylko jego ciało, ale i umysł były wypoczęte, a ten stan zadowolenia oddziałuje również na czytelnika. Następnie, wiersz za pomocą odwołania się do pełnego uroku śpiewu ptaków rozbudza wrażliwość odbiorcy na naturę. Wiosna, poranek, świergot ptaków, wszystko to kojarzy się z pięknem i młodością, rozbudzając w czytelniku miłość do natury i życia, wyostrowając jego zmysły i umiejętność docenienia piękna. Natomiast deszcz i opadające kwiaty w dwóch ostatnich wersach tworzą kontrast, wprowadzając element niepokoju i smutku. W wersach tych dostrzec można rozczarowanie poety życiowymi niepowodzeniami, a słowa „któż wie ile” podkreślają westchnienie nad przemijaniem i odzwierciedlają ból porażki poety na niwie politycznej.

2. *Nocne cumowanie Przy Klonowym Moście*

Zhang Ji (Tang)

Księżyc zachodzi, kraczą wrony, mróz przepelnia niebo,

²⁹ *Słownik poezji epoki Tang* (唐诗鉴赏词典), Shanghai Cishu Chubanshe 1983, str. 95-97

Klony przy rzece i światła łodzi, ja leżę bezsenny.
Za murami Suzhou widać świątynię Hanshan,
Dźwięk jej dzwonów dociera do mej łodzi o północy.

Objaśnienie tekstu: blask księżycy gaśnie, niebo pokryte jest jesiennym szronem, krakanie wron odbija się echem po rzece, a ogień na łódkach rybaków współgra z odcieniem liści klonu. Uczucie melancholii spędza mi sen z powiek. Za murami Suzhou znajduje się słynna na całe Chiny świątynia Hanshan. O północy, niosący się z niej dźwięk dzwonów dociera do mojej łodzi.

Wiersz *Nocne cumowanie Przy Klonowym Moście* powstał po tym jak w wyniku rebelii An Lushana, Zhang Ji schronił się w regionie dzisiejszych prowincji Jiangsu i Zhejiang, szukając jednocześnie w podróży pocieszenia po nieudanych egzaminach cesarskich. Choć Zhang Ji nie zalicza się do najślynniejszych poetów okresu Tang, to wiersz *Nocne cumowanie Przy Klonowym Moście* od wieków cieszy się niesłabnącą popularnością. Po tym jak poeta nie zdał stołecznego egzaminu urzędniczego, dla rozwiania ponurych myśli, wsiadł na pokład łodzi i udał się do miasteczka o nazwie Klonowy Most, położonego w pobliżu Suzhou. Do napisania wiersza zainspirował go dźwięk dzwonów dobiegających o północy z pobliskiej świątyni Hanshan. Takie elementy jak dźwięk dzwonów, księżyc, krakanie wron, szron, jesienne drzewa, ogień na łódkach rybackich i łódź pasażerska, tworzą pełen spokoju i dystansu obraz niczym zaczerpnięty z chińskiego malarstwa tuszem. W ciemną noc, zmysł słuchu ulega wyostrzeniu, a dźwięk dzwonów wywiera na człowieku szczególne wrażenie. W ten sposób autor nie tylko podkreślił spokój nocy, ale również oddał trudne do ujęcia słowami odczucia poety³⁰, pogrążonego w melancholii i rozczarowaniu związanym z życiową porażką.

Czterowersowy wiersz *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* odmalowuje przed czytelnikiem obraz zimnego, pełnego spokoju piękna. „Zachodzący księżyc”, „krakanie wron” i „niebo pokryte szronem” tworzą ponurą atmosferę, która wprawia poetę w stan przygnębienia i przyprawia go o bezsenność. Posępny krajobraz uzupełnia migotanie świateł na łódkach rybackich i czerwone liście klonów na brzegu. Autor w umiejętny sposób ukazuje za pomocą tej scenerii swój stan wewnętrzny. Z kolei „dźwięk dzwonów” burzy spokój nocy, podkreślając jednocześnie wszechogarniającą ciszę. Za pośrednictwem krótkich kilku wersów, poeta odmalował urzekający obraz skąpanej w blasku księżycy rzeki późną jesienią,

³⁰ *Słownik poezji epoki Tang*, op. cit., str. 634-635

odzwierciedlając jednocześnie samotność podmiotu lirycznego i ukazując piękno chińskiej poezji klasycznej.

3. *Wstępując na Wieżę Bociana*

Wang Zhihuan (Tang)

Ostatnie promienie słońca padają na górskie grzbiety,
Żółta Rzeka płynie do morza.
Jeśli chcesz zobaczyć całą panoramę,
Wejdź o piętro wyżej.

Objaśnienie tekstu: zachodzące słońce stopniowo zlewa się z górkim horyzontem, a Żółta Rzeka wartkim nurtem łączy się z potężnym oceanem. Roztaczający się przed oczyma widok zapiera dech w piersiach, ale chcąc poszerzyć perspektywę, należy wspiąć się jeszcze wyżej.

Ten krótki, czterowersowy wiersz, wyraża filozoficzną zasadę, iż wyższa pozycja pozwala na szerszą perspektywę, podkreślając jednocześnie dążenie autora do samodoskonalenia i nieustannego poszerzania horyzontów.

Wieża Bociana już w starożytnych czasach była atrakcją turystyczną³¹. Klasycy poeci często pisali wiersze inspirowane widokami z wież, stąd zjawisko popularności konkretnych budowli ze względu na opisujące je wiersze. Słynne wiersze i opisywane przez nie budynki stanowią doskonały przykład charakterystycznego dla starożytnej kultury chińskiej połączenia zwięzłości wyrazu z majestatem opisywanej scenerii i głębią niesionych znaczeń. Wieża Bociana stała się słynna na całe Chiny właśnie za sprawą wiersza Wang Zhihuana *Wstępując na Wieżę Bociana*. Wang Zhihuan z rozmachem i w niezwykle sugestywny sposób opisał imponujące piękno natury, nadając jednocześnie temu opisowi znaczenia filozoficznego, pochwalającego ambitne podejście do życia. Dwa pierwsze wersy opisują bezkresny, pełen majestatu pejzaż jaki ukazał się oczom poety po wejściu na wieżę: „Ostatnie promienie słońca padają na górskie grzbiety, Żółta Rzeka płynie do morza”. Język

³¹ Wieża Bociana położona jest w mieście Yuncheng, w prowincji Shanxi. Oryginalna wieża zbudowana została w okresie panowania północnej dynastii Zhou. Odbudowana po zniszczeniach, stanowi popularną atrakcję turystyczną.

odznacza się prostotą, naturalnością i uporządkowaniem. Za pomocą kilku słów poeta nie tylko odmalował krajobraz, ale wyraził również otwartość swojego umysłu i szerokie horyzonty, implikując iż jedynie wysoka pozycja pozwala na tak szeroką perspektywę. Wers „Ostatnie promienie słońca padają na górskie grzbiety” przedstawia statyczny obraz przemijającego zjawiska, podczas gdy słowa „Żółta Rzeka płynie do morza” do dynamiczny portret odwiecznego ruchu. Ostatnie dwa wersy, „Jeśli chcesz zobaczyć całą panoramę, wejdź o piętro wyżej” mają głęboko filozoficzny charakter, wynosząc wiersz na wyższy poziom abstrakcji. Zachęcają one czytelnika do nieustannych poszukiwań i dążenia do samodoskonalenia, podkreślając, iż perspektywa zależy od miejsca, w którym stoimy.³²

Li Yinghai powiedział niegdyś, iż „te trzy tetrastychy nie tylko są niezwykle malownicze, ale potrafią odmalować tak uderzający obraz za pomocą zaledwie czterech krótkich wersów”. Jego zdaniem *Wiosenny brzask* wyraża westchnienie, *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* - melancholię, a *Wstępując na Wieżę Bociana* - entuzjazm.³³ Tego rodzaju podejście pozwoliło kompozytorowi za pomocą umiejętnej wykorzystania technik kompozytorskich, stworzyć pełne życia obrazy muzyczne, przesycone duchem starożytnych Chin, a jednocześnie pokazać unikalność własnego stylu kompozytorskiego. Dokonał tego m.in. poprzez zastosowanie klarownej budowy utworów, wysublimowanej linii melodycznej i harmonii o silnym kolorycie ludowym. Warto również zauważyć jak wielką wagę Li Yinghai przykłada do ekspresji emocjonalnej. Wyraża on uczucia odmalowując różne muzyczne obrazy i tworząc konkretny nastrój, oddający kolejno „westchnienie, melancholię i entuzjazm”.

Omawiany cykl zyskał ogromną popularność za sprawą swojego innowacyjnego języka muzycznego, zwięzłej, misternej budowy i elegancji muzycznego obrazowania. *Trzy wiersze tangowskie* to cykl o dużym znaczeniu artystycznym, zarówno z perspektywy literackiej, jak i muzycznej. Tego rodzaju „współpraca” zapisała się barwną kartą w historii rozwoju chińskiej pieśni artystycznej.

³² *Słownik poezji epoki Tang*, op. cit., str. 72-73

³³ Li Yingyai 黎英海, *Tradycja i innowacja – zbiór esejów na temat chińskiej muzyki ludowej* (继承与求索-中国民族音乐文集) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2004, str. 92-93

Rozdział III

Porównanie aspektów twórczych w cyklach pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

3.1 Porównanie tematyki utworów

3.1.1 Charakterystyka tematyki wierszy w cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

Po pierwsze, Schumann był artystą, pragnącym za pomocą muzyki wyrazić swój, ale też ten wyobrażony gdy idzie o kobiety, bogaty świat wewnętrzny. Cykl pieśni *Miłość i życie kobiety* pozwala odbiorcy odczuć rozpierające podmiot liryczny pragnienie miłości, oczekiwania kobiety i jej percepcję tego uczucia. Jednocześnie cykl ten odzwierciedla spojrzenie Schumanna na miłość, najbardziej osobiste i czułe uczucie w świecie ludzkich emocji. Lojalna, nieustępliwa miłość między podmiotem lirycznym i jej mężem symbolizuje siłę uczucia łączącego Schumanna i Klarę. Kompozytor tchnął swoją miłość do Klary w piękną melodię, w barwną warstwę harmoniczną i bogaty akompaniament fortepianowy, sprawiając iż cały cykl emanuje głębokim uczuciem miłości.³⁴

Ponadto, cykl *Miłość i życie kobiety* jest pierwszym z historii muzyki zachodniej przykładem cyklu pieśni ukazującego miłość z perspektywy kobiety. Postaci kobiece przewijają się przez wiele pieśni artystycznych, ale nigdy wcześniej nie było cyklu opartego o wątek doświadczeń miłosnych zwykłej kobiety, na różnych etapach jej życia, opowiadanych w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Za pomocą subtelnej linii melodycznej, Schumann ukazał wielowymiarowość bohaterki oraz ewolucję jej uczuć na poszczególnych etapach życia. Nancy B. Reich ujęła to następującymi słowami: „Nikt przed Schumannem nie wyraził radości i smutku kobiety tak głębokim i precyzyjnym językiem muzycznym, nikt wcześniej nie oddał tak skrupulatnie bogactwa kobiecych emocji.”³⁵

Cykl ten pozwala zobaczyć jak dobrze Schumann rozumiał kobiety, jaką darzył je miłością i szacunkiem. Jest on pochwałą siły miłości, pochwałą kobiety, a unikalna stylistyka

³⁴ Hallmark R., *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*, Cambridge University Press 2014, str. 124

³⁵ Reich N. B., *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (wydanie poprawione), Cornell University Press 2001, Ithaca, NY, str. 78–79

muzyki Schumanna sprawia, że cykl *Miłość i życie kobiety* emanuje romantyczną pasją i romantycznym duchem.³⁶

3.1.2 Charakterystyka tematyki wierszy w cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

Pieśni z cyklu Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie* skupiają się wokół tematyki patriotyzmu i pochwały natury. Jedność człowieka z naturą i miłość do Ojczyzny to tematy głęboko zakorzenione w liczącej kilka tysięcy lat chińskiej kulturze, a także popularne współcześnie. Pod względem ekspresji emocjonalnej, zauważyć można, że kompozytor poprzez muzykę wyraża także refleksje historyczno-kulturowe i społeczne.

Pierwsza pieśń w cyklu, *Wiosenny brzask*, oparta jest na pięciozgłoskowcu Meng Haorana. Wiersz ten nie opisuje bezpośrednio wiosennego krajobrazu, ale poprzez wrażenia słuchowe podmiotu lirycznego po przebudzeniu w wiosenny poranek oraz związane z nimi skojarzenia, oddaje atmosferę wiosny, wyrażając jednocześnie zamięłowanie podmiotu lirycznego do tej pory roku i nutę wiosennej melancholii.

Druga pieśń, *Nocne cumowanie przy klonowym moście*, zainspirowana jest siedmiozgłoskowcem³⁷ autorstwa Zhang Ji. Poeta starannie przemyślał konstrukcję wiersza, w czterech krótkich wersach opisując sześć różnych kadrów i jedno wydarzenie.³⁸ Za pomocą niezwykle poetyckiego języka, autor ukazał pełen spokoju i doskwierającej samotności obraz: w jesienną noc, nad brzegiem rzeki poblaskują ogniska rybaków, a samotny wędrowiec, leżąc w łodzi, wsłuchuje się w głos dzwonów. Elementy krajobrazu zostały dobrane na zasadzie kontrastu: statyczne - dynamiczne³⁹, jasne - ciemne⁴⁰, odległe – bliskie. Sceneria ta doskonale współgra z nastrojem podmiotu lirycznego, tworząc standard artystycznej ekspresji na wiele pokoleń.

³⁶ Wang Wenli 王文莉, *Lied, melodie, romans – studium europejskiej pieśni artystycznej i jej akompaniamentu fortepianowego* (利得麦乐迪罗曼斯 – 欧洲艺术歌曲及其钢琴伴奏研究) [M], Jiefangjun Wenyi Chubanshe, Pekin 2006

³⁷ Jedną z tradycyjnych form chińskiej poezji klasycznej, charakteryzującą się użyciem siedmiu sylab w każdym wersie. Była ona nieco bardziej rozbudowana, pojemna znaczeniowo i odznaczała się swobodnym zastosowaniem rymów.

³⁸ Sześć kadrów: zachodzący księżyc, krakanie wron, mroźne, jesienne powietrze, klony przy brzegu rzeki, ogniska palone przez rybaków, położona poza murami Suzhou świątynia Hanshan.; jedno wydarzenie: o północy głos dzwonów dobiega do cumującej do brzegu łodzi pasażerskiej.

³⁹ Statyczna jest świątynia Hanshan, dynamiczny – głos dzwonów.

⁴⁰ Jasne są ogniska rybaków, ciemna – mroźna woda jeziora.

W końcu, *Wstępując na Wieżę Bociana*, to wiersz „poety rubieży”⁴¹, Wang Zhihuana, będący pięciogłoskowym tetrastychem⁴². Za pomocą zaledwie dwudziestu sylab, Wang Zhihuan odmalował majestatyczną scenerię, obejmującą góry, morze, zachodzące słońce i Żółtą Rzekę, wyrażając jednocześnie głębokie przemyślenia filozoficzne.

3.1.3 Podobieństwa i różnice w doborze tematyki

3.1.3.1 Różnice

1) Tematyka „miłości” i „kobiety” w cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

Artyści romantyczni skłaniali się ku estetyce bazującej na dość swobodnych reminiscencjach bardzo modnej w baroku teorii afektów, przykładając ogromną wagę do ekspresji subiektywnych uczuć, ale już nie w sposób mechaniczny, skodyfikowany ściśle określonymi figurami muzycznymi. Schumann, jako jeden z czołowych przedstawicieli Romantyzmu, napisał niegdyś w artykule dotyczącym twórczości Schuberta, iż „tam, gdzie przelane zostaną emocje, tam pojawia się wielka muzyka”.⁴³ Uważał on, że muzyka jest „zwierciadłem duszy”, w którym odbijają się uczucia. Natomiast najbardziej niezwykłym spośród ludzkich uczuć jest miłość. Jeśli trzeba by wskazać jedno uczucie znamienne dla całego okresu Romantyzmu, jedno uczucie przenikające muzykę Schumanna, to jest nim miłość. Osnową cyklu pieśni *Miłość i życie kobiety* jest ewolucja uczuć bohaterki na przestrzeni jej życia, ukazywana z kobiecej perspektywy. Sugestywny język muzyczny odmalowuje niezwykle żywy i przekonujący portret kobiety. Osiem pieśni składających się na cykl, opisuje doświadczenia kobiety, od zakochania, przez małżeństwo i macierzyństwo, aż po śmierć małżonka, odzwierciedlając szczęście i ból kobiety jako dziewczyny, żony, matki i wdowy, wpisane w życie radości i smutki, powroty i rozstania. Czyż nie jest to kwintesencja „miłości i życia kobiety”?

2) Tematyka „miłości patriotycznej” w cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

Chińska poezja klasyczna odznacza się powściągliwością wyrazu i głębią znaczeń, unikalnym pięknem prozodii oraz malarskością ekspresji, co daje kompozytorom szeroką przestrzeń do odkrywania zawartych w tekście konotacji. Wyzwania tego chętnie podejmował

⁴¹ Termin ten odnosi się do poetów mieszkających w starożytności na terenach przygranicznych, których twórczość skupiała się na opisach natury.

⁴² Jedną z tradycyjnych form chińskiej poezji klasycznej, niewielkich rozmiarów regularny wiersz, złożony z czterech wersów, liczących po pięć sylab.

⁴³ Schumann R., *O muzyce i muzykach (antologia tekstów)* (论音乐与音乐家) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1960, str. 21

się Li Yinghai, który poszczycić się może bogatym dorobkiem wybitnych pieśni artystycznych, których doskonałym przykładem jest cykl *Trzy wiersze tangowskie*.

Jednym z powodów, dla których Li Yinghaiowi udało się skomponować liczne pieśni o głębokiej treści, jest fakt zbiegnięcia się jego niemal 50-letniej kariery kompozytorskiej z okresem rozkwitu zarówno chińskiej pieśni popularnej, jak i współczesnej opery pekińskiej oraz tańców ludowych. Warto przy tym zauważyć, iż kompozytor nie podążał za wszelką cenę za trendami, ale w oparciu o fundament tradycyjnej kultury chińskiej, inkorporował elementy z różnych epok i stylów, dostosowując je do własnych potrzeb i mocno stąpając po wybranej przez siebie ścieżce twórczej. Tematyka jego pieśni stanowi wypadkową tradycyjnej myśli chińskiej i współczesnych kanonów estetycznych. Kontynuacja tradycji jest sama w sobie objawem uczuć patriotycznych, a skomponowane przez Li Yinghaia pieśni ukazują miłość do domu rodzinnego, do Ojczyzny, do piękna rodzimej scenerii. *Trzy wiersze tangowskie* stanowią odzwierciedlenie szeroko pojętej „miłości patriotycznej”.

3.1.3.2 Podobieństwa

Z perspektywy literackiej, zarówno cykl pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*, jak i cykl pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*, skomponowane zostały do słynnych wierszy, o niekwestionowanej wartości artystycznej. Wiek XIX był w Europie okresem rozkwitu literatury romantycznej. Przemiany społeczne doprowadziły do zaostrzenia konfliktów, a zainteresowanie świata literackiego stopniowo przesunęło się ze świata duchowego, do wyrażania osobistych przemyśleń i emocji oraz krytyki rzeczywistości społecznej. Takie okoliczności społeczno-historyczne doprowadziły do pojawienia się licznych myślicieli, pisarzy i artystów, a twórczość słynnych romantycznych poetów, takich jak Goethe, Schiller, czy Heine, stała się inspiracją do rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej. Wiek XIX uważany jest za złoty wiek pieśni artystycznej, a cykl *Miłość i życie kobiety* stanowi sztandarowe dzieło tego okresu.

Z kolei Chiny poszczycić się mogą starożytną cywilizacją, rozwijającą się nieprzerwanie od pięciu tysięcy lat. Za sprawą powstałych na przestrzeni wieków wybitnych dzieł literackich, Kraj Środka zyskał sobie przydomek „kraju poezji”. Chińska poezja klasyczna stała się niewyczerpanym źródłem inspiracji dla kompozytorów pieśni. Cykl *Trzy wiersze tangowskie* oparty jest o teksty klasycznych wierszy chińskich, odznaczające się głębią artystycznego wyrazu, bogactwem emocji oraz stosunkową bezpośredniością ekspresji, co

sprawia, że z literackiego punktu widzenia, teksty omawianych dwóch cykli pieśni wykazują duże podobieństwo.⁴⁴

3.2 Porównanie połączenia poezji z muzyką

3.2.1 Specyfika połączenia poezji z muzyką w cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

3.2.1.1 *Seit ich ihn gesehen*

Pieśń ta opisuje jak bohaterka, spotkawszy mężczyznę, który poruszył jej serce, teraz myśli już tylko o nim. Utwór odznacza się spokojnym, lirycznym charakterem, nie pozbawionym jednak subtelnych zmian nastroju. Pierwsze dwa wersy wiersza pełnią funkcję prologu: „Seit ich ihn gesehen, Glaub' ich blind zu sein. Wo ich hin nur blicke, Seh' ich ihn allein” (Od kiedy go zobaczyłam, wzrok poraziła mi jakby ślepotą. Gdziekolwiek nie spojrzę, widzę tylko jego). Podmiot liryczny opowiada o swoich przeżyciach po pierwszym spotkaniu z wybrankiem serca. Melodia utrzymana jest w niskim rejestrze, nawiązującym do tonu zwierzenia. Wraz ze zmianą nastroju, w drugiej frazie następuje progresja melodii o interwał sekundy wielkiej w górę, odzwierciedlająca subtelną zmianę emocji (vide: Przykład nutowy 3-2-1).

The image shows a musical score for the song "Seit ich ihn gesehen" by Robert Schumann, Op. 42. The score is in G major, 2/4 time, and marked "Larghetto". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 39 and includes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh' ich ihn al.lein; wie im". The score includes dynamic markings like "p" and "ritard.".

Przykład nutowy 3-2-1

⁴⁴ Xia Meijun 夏美君, *Wczesne chińskie pieśni artystyczne a pieśni artystyczne obszaru niemieckojęzycznego* (早期中国艺术歌曲与德奥艺术歌曲) [J], Suzhou Keji Xueyuan Xuebao (Shehui Kexueban) 2007 (04), str. 139-144

3.2.1.2 *Er, der herrlichste von allen*

Utwór ten jest wyrazem zachwytu bohaterki nad wybrankiem jej serca. Schumann użył określenia wykonawczego „z uczuciem, żywo”. Melodia oparta jest przede wszystkim na interwale tercji, zauważyć można zastosowanie rytmu kropkowanego, a ósemkowe akordy harmoniczne w partii akompaniamentu uwypuklają melodię partii wokalne, imitując jednocześnie bicie serca bohaterki i podkreślając jej wewnętrzną rozterkę między podekscytowaniem i niepewnością (vide: Przykład nutowy 3-2-2).



Przykład nutowy 3-2-2

3.2.1.3 *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

Pieśń ta nie ma wstępu, partia wokalna rozpoczyna się nagle, odzwierciedlając zaskoczenie bohaterki odwzajemnieniem uczucia. Frazy mają charakter recytatywu, pragnąc jak najszybciej podzielić się z innymi dobrą wiadomością, podmiot liryczny wyraża jednocześnie zakłopotanie i niedowierzenie (vide: Przykład nutowy 3-2-3).



Przykład nutowy 3-2-3

3.2.1.4 *Du ring an meinem finger*

Na słowach „Hast meinem Blick erschlossen des Lebens unendlichen tiefen wert” (otworzyłeś moje oczy na nieskończoną, głęboką wartość życia), Schumann za pomocą pochodu wstępującego wyraził wyczekiwanie bohaterki i pragnienie doświadczenia szczęśliwego życia. Natomiast rytm kropkowany na słowie „tiefen” (głęboką), dodatkowo podkreśla głębię uczucia podmiotu lirycznego (vide: Przykład nutowy 3-2-4).

hast du mich erst belehrt, hast meinem Blick erschlossen des Lebens unendlichen

Nach und nach rascher. 93
tiefen Wert. Ich will ihm dienen, ihm leben, ihm angehören

Przykład nutowy 3-2-4

3.2.1.5 *Helft mir, ihr Schwestern*

Tempo tego utworu jest stosunkowo szybkie, co odzwierciedla radosny nastrój panny młodej oraz zamęt towarzyszący krzątającym się wokół niej siostram, pomagającym bohaterce w przygotowaniach do ślubu. Ósemkowe akordy rozłożone w partii akompaniamentu dodatkowo podkreślają pogodny charakter tej sceny (vide: Przykład nutowy 3-2-5).

Ziemlich schnell. *mf*
Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken,
mf
Immer mit Pedal.

Przykład nutowy 3-2-5

3.2.1.6 *Süßer freund du blickest*

Pieśń ta ukazuje bohaterkę, której nastrój oscyluje pomiędzy szczęściem a zdenerwowaniem, ma bowiem właśnie obwieścić mężowi, że jest przy nadziei. Utwór utrzymany jest w tempie *adagio*, a śpiewna melodia pozbawiona jest dużych skoków interwałowych. Zastosowanie pauz podkreśla przerywany, pełen niepewności charakter mowy podmiotu lirycznego, szeptem wyrażającego swoje podekscytowanie. Melodia ma charakter zstępujący, a wprowadzenie dźwięku alterowanego ais czyni ją jeszcze łagodniejszą.

Powtarzający się dźwięk imituje charakter mowy, natomiast zastosowanie dynamiki *piano* nawiązuje to szeptu bohaterki, którą wyobrazić sobie można opartą na ramieniu ukochanego. Melodia ta jest jednym z motywów budujących materiał tematyczny utworu (vide: Przykład nutowy 3-2-6).

Langsam, mit innigem Ausdruck.

Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an,

Przykład nutowy 3-2-6

3.2.1.7 *An meinem Herzen, an meiner Brust*

Utwór ten wyraża uczucie szczęścia, które towarzyszy bohaterce tulącej swoje dziecko. W balladowym metrum 6/8, łagodna tonacja D-dur i wartkie szesnastki w partii akompaniamentu, doskonale podkreślają radosny nastrój podmiotu lirycznego (vide: Przykład nutowy 3-2-7). W ostatnich siedmiu taktach pieśni, zastosowanie chromatyki wprowadza zabarwienie sennego odrealnienia, odmalowując przed słuchaczem emanujący szczęściem i głębią wyrazu obraz matki, trzymającej w objęciach nowonarodzone dziecko. Tego rodzaju połączenie poezji z muzyką jest przykładem charakterystycznego dla twórczości Schumanna eterycznego piękna (vide: Przykład nutowy 3-2-8).

Fröhlich, innig.

An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust,

Przykład nutowy 3-2-7

Noch schneller.
 lie - ber, lie - ber En - gel, du, du schau - est mich an und lä - chelst da - zu! An
Presto.
 mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust, - du mei - ne Won - ne, du
ritard. -
 mei - ne Lust!

Przykład nutowy 3-2-8

3.2.1.8 Nun hast du mir den ersten schmerz getan

Choć partia wokalna jest w tej pieśni stosunkowo krótka, a solowy fragment partii akompaniamentu zajmuje niemal połowę utworu, to połączenie poezji z muzyką niezwykle sugestywnie oddaje ból bohaterki po stracie męża. Na początku pieśni, kompozytor zastosował liczne powtarzające się dźwięki, a melodia o charakterze recytatywu zawiera się w zakresie d^1 - a^1 , przywodząc na myśl wyznanie pełne skargi i cierpienia. Doskonale współgra to z tragicznym pięknem wiersza (vide: Przykład nutowy 3-2-9).

Adagio.
 Nun hast du mir den er - sten Schmerz ge - tan, der a - ber

Przykład nutowy 3-2-9

3.2.2 Specyfika połączenia poezji z muzyką w cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

3.2.2.1 *Wiosenny brzask*

Materiał muzyczny pieśni *Wiosenny brzask* zaczerpnięty jest z tzw. „żywej skamieniałości muzyki chińskiej” – pochodzącej z prowincji Fujian „muzyki Południa” (南音 *nanyin*).⁴⁵ Odznacza się ona subtelną, pełną uroku melodią, której kierunek zazwyczaj zgodny jest z zasadami wymowy tonów języka chińskiego (vide: Przykład nutowy 3-2-10).



Przykład nutowy 3-2-10

W przykładzie nutowym 3-2-10, obejmującym słowa „春眠不觉晓” *chūn mián bù jué xiao* (pogrążony w wiosennym śnie, przeoczyłem nadejście świtu), do sylaby „春 *chūn*” przypisany jest ton *yinping*, do sylaby „眠 *mián*” - ton *yangping*, a do sylaby „晓 *xiǎo*” - *shangsheng*.⁴⁶ Odpowiada im melodia o kierunku początkowo równym, a na sylabie „晓 *xiǎo*” falującym, co zgodne jest ze specyfiką tonów.

Na końcu pierwszego i trzeciego wersu wiersza kompozytor zastosował melodię melizmatyczną, która nawiązuje do techniki *tuoqiang* (dosłownie: „przeciąganie dźwięku”), stosowanej w deklamacji poezji chińskiej. W ten sposób Li Yinghai podkreślił melodyjny, elegancki charakter wiersza (vide: Przykład nutowy 3-2-11).

⁴⁵ Tradycyjna muzyka obszaru Minnan w prowincji Fujian, jedna z najstarszych odmian muzyki chińskiej, wpisana na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO.

⁴⁶ W języku mandaryńskim wyróżnia się cztery tony: *yinping* (równy wysoki), *yangping* (wznoszący), *shangsheng* (opadająco-wznoszący) i *qusheng* (opadający).

Przykład nutowy 3-2-11

3.2.2.2 Nocne cumowanie przy Klonowym Moście

Pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* odznacza się charakterem melorecytacyjnym. Melorecytacja towarzyszyła chińskiej poezji od samego początku. W prologu do *Zbioru pieśni do nowej poezji* (新诗歌歌集), Zhao Yuanren⁴⁷ napisał: „Przed oddzieleniem poezji od muzyki, zarówno wiersze, jak i pieśni opierały się na melodyjnej recytacji”.⁴⁸ Kształtowanie linii melodycznej w oparciu o naturalną prozodię wiersza jest zasadniczym postulatem liryczno-wokalnejs twórczości Li Yinghaia.

W tekście widocznym w Przykładzie nutowym 3-2-12, „月落乌蹄霜漫天” *yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān* (księżyc zachodzi, kraczą wrony, mróz przepelnia niebo) wyznaczyć można następujące cezury:⁴⁹ „月落 *yuè luò* 乌蹄 *wū tí* 霜漫天 *shuāng mǎn tiān*” lub „月落 *yuè luò* 乌蹄 *wū tí* 霜 *shuāng* 漫天 *mǎn tiān*”. Wydłużając wartości nutowe na sylabach „落 *luò*”, „啼 *tí*” i „霜 *shuāng*”, Li Yinghai oddał występujące w tekście wiersza cezury. W pierwszej frazie, na sylabach „落 *luò*” i „天 *tiān*” zastosowana jest melodia melizmatyczna, a w melodii „天 *tiān*” pojawia się dźwięk alterowany *ais*, co ma na celu jak najlepsze połączenie prozodii wiersza ze śpiewną, pełną smutnego piękna melodią.

⁴⁷ Zhao Yuanren, chiński językoznawca i muzyk. Posługiwał się 33 dialektami języka chińskiego i uważany jest za „ojca współczesnego językoznawstwa chińskiego”. Do najbardziej znanych jego dzieł należą m.in. publikacja *Gramatyka języka chińskiego* oraz pieśń *Jak mam za nią nie tęsknić*.

⁴⁸ Su Lingfen, 苏玲芬 Huang Jin 黄进, *Studium teorii i interpretacji chińskiej i zagranicznej pieśni artystycznej* (中外艺术歌曲理论与演绎探究) [M], Zhongguo Shuji Chubanshe 2016, str. 52

⁴⁹ Dundou 顿逗 – termin odnosi się do krótkiej przerwy w recytacji, bez przerywania oddechu.

Przykład nutowy 3-2-12

W ostatnim wersie cezury rozkładają się w ten sam sposób: „夜半\钟声\到客船” *yè bàn\ zhōng shēng\ dào kè chuán* (o północy/ dźwięk dzwonów/ dociera do łodzi) lub „夜半\钟声\到\客船” *yè bàn\ zhōng shēng\ dào\ kè chuán* (o północy/ dźwięk dzwonów/ dociera/ do łodzi). Zauważyć można, że warstwa rytmiczna odpowiada naturalnej prozodii wiersza i rytmice deklamacji. Natomiast melodia doprowadza nastrój wiersza do punktu kulminacyjnego, by następnie ulec stopniowemu załagodzeniu, co sprzyja uspokojeniu emocji odbiorcy (vide: Przykład nutowy 3-2-13).

Przykład nutowy 3-2-13

3.2.2.3 Wstępując na Wieżę Bociana

Melodyka pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* odznacza się dużymi skokami interwałowymi i falującą linią melodyczną. Partia akompaniamentu imituje specyfikę gry na *guqin*⁵⁰, poprzez zastosowanie odwróconego *arpeggia* (vide: Przykład nutowy 3-2-14: wszystkie *arpeggia* w tej pieśni wykonuje się z góry na dół). Ten rodzaj melodii zrodziła

⁵⁰ *Guqin*, nazywany również „*qin* o siedmiu strunach”, tradycyjny chiński instrument strunowy szarpany, o szerokiej skali, głębokiej barwie i urzekającym brzmieniu.

Żółta Rzeka⁵¹ (to muzyczny obraz pozornie leniwych ale nieustępliwych fal jak mówią Chińczycy Rzeki Matki – Huang Ho), jednocześnie silnie zabarwiony jest on charakterem tradycyjnej opery z prowincji Henan.



Przykład nutowy 3-2-14

Na przestrzeni całego utworu, ekspresja emocjonalna budowana jest w oparciu o zastosowanie zasady „podążania dźwięku za słowem” (依字行腔 *yizi xingqiang*) oraz także ukształtowanie warstwy rytmicznej. Na przykład, w pierwszej frazie, „白日依山尽” (*bái rì yī shān jìn*), melodia współgra z kierunkiem tonów (vide: Przykład nutowy 3-2-15).



Przykład nutowy 3-2-15

Druga część wiersza, „欲穷千里目，更上一层楼 *yù qióng qiān lǐ mù, gèng shàng yī céng lóu*” (Jeśli chcesz zobaczyć całą panoramę, wejdź o piętro wyżej) stanowi punkt kulminacyjny pieśni. Dla podkreślenia podniosłości dążeń podmiotu lirycznego, kompozytor zastosował w tym miejscu melodykę sylabiczną, co odpowiada stosowanej w deklamacji dla celów emfaticznych praktyce zatrzymywania się po każdej sylabie, zwłaszcza przy opisywaniu majestatycznych scenerii lub wielkich ambicji (vide: Przykład nutowy 3-2-16).

⁵¹ Li Yinghai 黎英海, *Poetycki zamysł, muzyczny obraz, emocje w głosie – refleksje na temat komponowania muzyki do trzech wierszy tangowskich* (诗意·乐境·声情——为三首唐诗谱曲的一些想法) [J], Huaxia Zhi Sheng 1982 (1)

Przykład nutowy 3-2-16

3.2.3 Podobieństwa i różnice w podejściu do połączenia poezji z muzyką w analizowanych cyklach pieśni

3.2.3.1 Różnice

Cykl pieśni *Miłość i życie kobiety* jest przykładem muzyki świeckiej, zainspirowanej poezją. W procesie twórczym, Schumann w mniejszym lub większym stopniu czerpał z niemieckich pieśni ludowych, pieśni wiejskich i innego rodzaju ludowego materiału muzycznego,⁵² co zadecydowało o ścisłym związku tych pieśni artystycznych z muzyką ludową. Charakteryzują się one śpiewną linią melodyczną, umiarkowanym tempem i brakiem wyraźnych skoków interwałowych. Po względem budowy wyróżnić można dwa zasadnicze typy: pieśń zwrotkową i przekomponowaną. W cyklu pieśni *Trzy wiersze tangowskie* zauważyć można wpływy niemieckojęzycznej pieśni artystycznej, jednak na pierwszy plan wysuwa się inspiracja kulturą chińską, widoczna w zastosowaniu melodii zaczerpniętych z chińskiej muzyki ludowej oraz tradycyjnych chińskich skali.

Pod względem ekspresji emocjonalnej, *Miłość i życie kobiety* skupia się na świecie wewnętrznym bohaterki, podkreślając indywidualistyczne dążenia. Cykl ten jest odzwierciedleniem głębokich emocji, a być może przeżyć samego kompozytora. *Trzy wiersze tangowskie* skomponowane zostały do chińskiej poezji klasycznej. Li Yinghai starał się za pomocą pieśni artystycznej dać wyraz ludzkim nastrojom oraz postawom życiowym, nawiązując do zasady „wyrażania emocji poprzez nawiązanie do przeszłości”.

⁵² Hart V., *Equals in Love: 'Frauenliebe Und Leben' Reconsidered*, DMA diss., University of California, Santa Barbara, 2004. ProQuest Dissertations & Theses Global

3.2.3.2 Podobieństwa

Z artystycznego punktu widzenia, zarówno Schumann, jak i Li Yinghai przykładali ogromną wagę do połączenia muzyki z poezją. Obaj kompozytorzy odznaczali się doskonałą znajomością literatury, umiejętnością interpretacji oraz wiedzą muzyczną. Słuchając cyklu *Miłość i życie kobiety*, doświadczyć można idealnego połączenia wyrafinowanej poezji z elegancką muzyką. Schumann często czerpał inspirację z poezji i przywiązywał dużą wagę do artyzmu tekstu poetyckiego. Używając romantycznej stylistyki, nowatorskiej budowy utworu i przemyślanej koncepcji artystycznej, łączył je w integralny sposób, dzięki czemu muzyka i tekst stawały się jednością. Jego niemal doskonale pieśni artystyczne niezwykle wzbogaciły wachlarz technik kompozytorskich XIX-w. pieśni romantycznej.⁵³

Autor wierszy ujętych w cyklu *Miłość i życie kobiety*, Adelbert von Chamisso, niezwykle przekonująco oddał emocje bohaterki, a w pieśniach Schumanna znaleźć można wierne ich odbicie. Kompozytor z ogromną starannością podążał za koncepcją artystyczną wierszy i starał się dotrzeć do najgłębszych pokładów uczuć wyrażonych w tekście. Osnową całego cyklu są zmiany emocjonalnej zachodzące w sercu podmiotu lirycznego na przestrzeni czasu. Poprzez perfekcyjne połączenie poezji z muzyką, Schumannowi udało się zwiększyć siłę wyrazu dzieła, ukazując wewnętrzne przeżycia bohaterki w sposób jeszcze bardziej wysublimowany, poruszający i prawdziwy. Jednocześnie, ze względu na podobne doświadczenia życiowe, „zdaje się, jakby Schumann poprzez muzykę wyrażał swoją miłość do Klary, w wierszach pobrzmiewa głos Schumanna, a w pieśniach usłyszeć można wiersze Chamisso”.⁵⁴

Z kolei w cyklu pieśni *Trzy wiersze tangowskie* zauważyć można, iż Li Yinghai przywiązuje dużą wagę do integracji muzyki z prozodią chińskiej poezji klasycznej. Często za pomocą linii melodycznej ukazuje statyczne piękno wierszy, za pomocą muzycznych środków ekspresji oddaje ich unikalne konotacje. Treść wierszy przedstawiona jest za pośrednictwem związłego języka muzycznego, a dzięki sile ekspresji muzyki, kompozytorowi udało się odzwierciedlić bogactwo subtelnych emocji zawartych w tekście. Dzięki integralnemu połączeniu poezji z muzyką, uczucia wyrażone w wierszach w naturalny sposób znajdują swoje odzwierciedlenie w głosie.

Melodia i struktura muzyki Schumanna nie jest w żaden sposób ograniczona przez tekst. Kompozytor w procesie twórczym szuka melodii najodpowiedniejszej do wyrażenia emocji.

⁵³ Turchin B., *Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song*, 19th -Century Music, Spring 1985, Vol. 8, No.3 (Spring, 1985): 231-244. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/746514>

⁵⁴ Schumann R., *Frauenliebe und -leben*, Op. 42, edited by Kazuko Ozawa, Munchen: Henle Verlag, 2002

Również muzyka Li Yinghaia jest niezwykle poetycka, malowany przez nią obraz odznacza się siłą, subtelnością i precyzją wyrazu. W jego utworach piękna melodia i tekst wiersza połączone są w taki sposób, że można powiedzieć iż w dźwięku zawarty jest wiersz i obraz, a muzyka i wyrażane w poezji emocje stanowią integralną całość.

3.3 Porównanie technik kompozytorskich

3.3.1 Techniki kompozytorskie w cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

3.3.1.1 Tempo i rytm

1. Tempo

Wybitny śpiewak Enrico Caruso powiedział niegdyś: „tempo jest życiem muzyki”⁵⁵. Tempo muzyki jest zmienne, podobnie jak ludzkie uczucia. Zmiany nastroju są motorem napędowym zmian agogicznych. Tempo niemal każdej pieśni z omawianego cyklu jest odmienne, od pełnego życia i pasji *allegretta*, po zabarwione nutą melancholii *adagio*. Jednocześnie, pośród ośmiu pieśni składających się na cykl, znaleźć można również podobieństwa. Na przykład, pieśni 1, 4, 6 i 8 utrzymane są w spokojnym tempie, bez większych zmian nastroju, natomiast pieśni 2, 3, 5 i 7 są stosunkowo szybkie. Choć wszystkie pieśni wyrażają silne uczucia, to jednak różnią się pod względem tempa wykonania. Poniższa tabela przedstawia zestawienie poszczególnych pieśni pod względem tempa i zmian nastroju:

Pieśń	Tempo	Nastrój
1. Seit ich ihn gesehen	Larghetto	spokojny, swobodny
2. Er, der Herrlichste von allen	Innig, Iebhaft	intymny, żywy
3. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben	Mit Leidenschaft - Etwas langsame - Adagio	pełen poruszenia, subtelny
4. Du Ring an meinem Finger	Innig - Nach und nach rascher	subtelny, spokojny, wyważony
5. Helft mir, ihr Schwestern	Ziemlich schnell	pełen podekscytowania, pogodny

⁵⁵ Marafioti P.M., Metoda emisji głosu Caruso – naukowe kształtowanie głosu, adres strony: <https://www.youtube.com/watch?v=i9xcFBH7Xwg>, dostęp 22.06.2021

6. Süßer Freund, du blickest	Langsam, mit innigem Ausdruck	spokojny, łagodny
7. An meinem Herzen, an meiner Brust	Fröhlich,innig – Schneller -Noch schneller	pełen uczucia, intymny, żywy
8. Nun hast du mir den ersten Schmerz getan	Adagio	smutny, pełen bólu

W oparciu o powyższą tabelę, porównać można tempo i nastrój poszczególnych pieśni. W niektórych przypadkach zaobserwować można zmiany nastroju w obrębie jednej pieśni.

Na przykład w trzeciej pieśni, *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*, tempo zmienia się dwukrotnie, z *Mit Leidenschaft* na *Etwas langsamer*, a następnie na *Adagio*. Zdaniem autorki, zmiany agogiczne związane są z emocjami, które kolejno ogarniają bohaterkę, od zdziwienia i dezorientacji, przez uspokojenie, po uczucie szczęścia. Poziom emocji stopniowo spada, a wraz z nim uspokaja się tempo. Na słowie „ewig” (na zawsze), Schumann zastosował przednutkę, a także *ritardando* i *crescendo*, podkreślając wyznanie wiecznej miłości. Natomiast na słowach „es kann ja nimmer so sein” (nie może tak być), po najwyższym dźwięku kompozytor zaznaczył zwolnienie tempa oraz dodał na końcu fermatę, dla odzwierciedlenia pogrążenia się podmiotu lirycznego w miłosnym marzeniu (vide: Przykład nutowy 3-3-1).

Edition Peters. 9307

Przykład nutowy 3-3-1

Innym przykładem jest część repryzowa pieśni piątej, *Helft mir, ihr Schwestern*. W części tej tempo ulega stopniowemu zwolnieniu, co odzwierciedla subtelną zmianę emocjonalną, gdy gorączkowe przygotowania do ślubu przerywa myśl o zbliżającym się rozstaniu z siostrami. Nastrój zmienia się z pogodnego na przygnębiony, by następnie, po powrocie do tempa wyjściowego w takcie 45, ulec stopniowemu uspokojeniu i wyciszeniu (vide: Przykład nutowy 3-3-2).

The image shows a musical score for the song 'Helft mir, ihr Schwestern'. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a *p* dynamic and a *ritard.* marking, then returns to *a tempo*. The piano accompaniment also has a *p* dynamic and a *ritard.* marking, with several *ffz.* (forzando) markings. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line ending on a *ritard.* marking. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line starting on a *p* dynamic and a *ritard.* marking, and the piano accompaniment also starting on a *p* dynamic and a *ritard.* marking.

Przykład nutowy 3-3-2

Z kolei w pieśni siódmej, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, kompozytor umieścił określenia agogiczne na początku każdej z trzech części. Są to kolejno: „Fröhlich, innig”, „Schneller” i „Noch schneller”. Wykonując tę pieśń należy zwrócić uwagę na stopniowe narastanie tempa i ładunku emocjonalnego, które odzwierciedlać ma pogrążenie się bohaterki w uczuciu szczęścia z bycia po raz pierwszy matką.

2. Rytm

Rytm w pieśniach artystycznych wymaga od wykonawcy szczegółowej analizy, każda nuta posiada bowiem znaczenie. W omawianym cyklu pieśni, Schumann zastosował oryginalną rytmikę, organizacja warstwy rytmicznej odznacza się unikalną stylistyką. W całym cyklu zauważyć można szerokie zastosowanie rytmu kropkowanego, np. półnut z kropką, ćwierćnut z kropką, ósemek z kropką czy nut z podwójną kropką. Ponadto, kompozytor często stosuje również synkopy na granicy taktów, a rozpoczynanie frazy od słabej części taktu jest jedną z cech charakterystycznych dla całego cyklu. Za pomocą różnorodnych figur rytmicznych, Schumann zwiększył płynność i dynamiczność fraz,

sprawiając iż wszystkie osiem pieśni łączy się ze sobą w naturalny sposób. Na przykład, rytm kropkowany pojawia się już na początku pierwszej pieśni, *Seit ich ihn gesehen*, i przeplata się przez cały utwór. Schuman zastosował go na słowach „ihn” i „blind”, a wydłużenie wartości rytmicznej pełni funkcję emfatyczną. Rytm kropkowany ma ogromną siłę napędową, a zastosowanie pauz na końcu każdej frazy odzwierciedla stan emocjonalny bohaterki, która z trudem znajduje słowa dla wyrażenia swoich uczuć (vide: Przykład nutowy 3-3-3).

Larghetto. Op. 42.

39. *p* Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich

ritard.

blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh' ich ihn al.lein; wie im

ritard.

Przykład nutowy 3-3-3. *Seit ich ihn gesehen*, takty 1-5

3. Dynamika

Schumann przykładął ogromną wagę do efektów dźwiękowych uzyskiwanych m.in. za pomocą zmian barwy i akompaniamentu fortepianowego. Miał ogromny talent do odzwierciedlania całej gamy emocji i głębi znaczeń wiersza za pomocą subtelnych zabiegów artystycznych. Na szczególną uwagę zasługuje dynamika w każdej z pieśni oraz relacja między organizacją dynamiki w partii wokalne i partii akompaniamentu. Poniższa tabela ukazuje w jaki sposób dynamika kształtuje się w poszczególnych pieśniach.

Pieśń	Dynamika								
	pp		p		mp	mf	f	ff	sf
1		C	M	C					
2				C		M		M	
3			M	C				M	C
4			M	C					
5			M	C		M	C		
6		C	M	C					

7			M	C					C		C
8	M		M	C					C		C
Koda		C									
Uwaga: M oznacza partię wokalną, C partię akompaniamentu fortepianowego											

3.3.1.2 Organizacja tonalna

Częste przesunięcia modulacyjne i modulacje:

Pieśń	1	2	3	4	5	6	7	8
Tonacja (nie obejmuje przesunięć modulacyjnych)	B-dur	Es-dur c-moll Des-dur Es-dur	c-moll Es-dur c-moll	Es-dur B-dur Es-dur	B-dur Ges-dur B-dur	G-dur C-dur G-dur	D-dur	d-moll Koda: B-dur

Na podstawie powyższej tabeli zaobserwować można, że pod względem organizacji tonalnej, cykl *Miłość i życie kobiety* rozpoczyna się w tonacji B-dur i niezależnie od tego jak wiele zmienia się na przestrzeni ośmiu pieśni, w kodzie powraca do tonacji wyjściowej, co stanowi sugestywną ilustrację koła życia, podkreślając zarazem iż historia została opowiedziana do końca. Za pomocą przesunięć modulacyjnych i modulacji, kompozytor niezwykle trafnie odmalował złożoność uczuć i subtelne zmiany emocjonalne na poszczególnych etapach życia podmiotu lirycznego. Przemyślana organizacja tonalna pozwoliła również Schumannowi w naprawdę poruszający sposób ukazać ból i smutek bohaterki.

Na przykład, druga pieśń cyklu, *Er, der Herrlichste von allen*, rozpoczyna się w tonacji Es-dur, w taktach 21-26 wybrzmiewa tonacja c-moll, a w taktach 29 następuje powrót do tonacji Es-dur. Modulacja w obrębie tonacji równoległych czyni melodię pełną napięcia i bardziej barwną, co sprawia, że odmalowywany przez kompozytora portret bohaterki jest jeszcze bardziej przekonujący (vide: Przykład nutowy 3-3-4).

Wand - le, wandle deine Bahnen, nur be-

trach - ten dei - nen Schein, nur in De - mut ihn be-

trach - ten, se - lig nur und trau - rig sein!

Przykład nutowy 3-3-4. *Er, der Herrlichste von allen*, takty 19-28

W części środkowej, pojawienie się Des w takcie 39 wprowadza przesunięcie modulacyjne do tonacji As-dur, a dźwięk A w takcie 40 wskazuje na przesunięcie w kierunku tonacji B-dur. Ges w takcie 42 wprowadza przesunięcie modulacyjne do tonacji Des-dur, widoczne w taktach 42-43, natomiast poprzez serię niestabilnych akordów w taktach 43-45, po dominancie septymowej F-dur na mocnej mierze taktu 46, następuje przesunięcie melodii do tonacji F-dur. Ze względu na pojawienie się dominanty wtrąconej i dominanty C w taktach 48-49, w takcie 50 zauważyć można przesunięcie modulacyjne do tonacji c-moll. Z kolei zastosowanie na słabej mierze taktu 50 dominanty septymowej B-dur wprowadza przesunięcie do tonacji B-dur w takcie 51. W taktach 53-54, część środkowa kończy się w tonacji a-moll. W części tej, ze względu na zastosowanie szeregu przesunięć modulacyjnych, melodia brzmi niespokojnie, podkreślając złożoność emocji podmiotu lirycznego. Jednocześnie, szerokie użycie przesunięć wzbogaca paletę barw, czyniąc muzykę bardziej poruszającą. Wprowadzenie dźwięków obcych prowadzi do wzrostu napięcia, odzwierciedlając niespokojne wyczekiwanie bohaterki na miłość. Ta tęsknota za miłością ukazuje również niepewność siebie podmiotu lirycznego. (Vide: Przykład nutowy 3-3-5)

kei - , ho - her Stern der Herr - lich - keit! Nur die Wür - digste von
 al - len darf be - glük - ken dei - ne Wahl, und ich will die Ho - he
 seg - nen vie - le tau - send Mal. Will mich freu - en dann und

Przykład nutowy 3-3-5. *Er, der Herrlichste von allen*, takty 36-47

wei - nen, se - lig, seilig bin ich dann, soll - te mir das Herz auch
 brechen, brich, o Herz, was liegt da - ran?

Er, der Herrlichste von allen, takty 48-55

Dla wyrażenia różnych nastrojów, w muzycznej narracji używa się różnych tonacji. W omawianym cyklu zauważyć można m.in. modulacje między tonacjami pokrewnymi, kontrast między tonacjami odległymi oraz przejścia między tonacjami durowymi i molowymi.

W piątej pieśni, *Helft mir, ihr Schwestern*, pierwsza fraza w takcie 37 utrzymana jest w tonacji B-dur, jednak pojawienie się dźwięków alterowanych As, Des i Ges w drugiej frazie

w takcie 41, wprowadza przesunięcie modulacyjne do tonacji b-moll. Zastosowanie w tym miejscu przez kompozytora przejścia między tonacjami jednoimiennymi, jasną tonacją B-dur i delikatną tonacją b-moll, poprzez niejednoznaczność i kontrast ich odległej relacji, wyraźnie wzbogaca warstwę harmoniczną. Jednocześnie zabieg ten podkreśla wewnętrzny konflikt bohaterki, odczuwającej z jednej strony radość ze zbliżającego się spełnienia w małżeństwie, z drugiej zaś niechęć do rozstania z ukochanymi siostrami. (Vide: Przykład nutowy 3-3-6)

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen, bringet ihm knospende Rosen dar.

A - ber euch, Schwestern, grüß' ich mit Weh - mut, freu - dig scheidend aus

Przykład nutowy 3-3-6. *Helf mir, ihr Schwestern*, takty 37-43

3.3.1.3 Harmonika

Zastosowanie przez Schumanna przejść między tonacjami durowymi i molowymi oraz licznych przesunięć modulacyjnych, modulacji i progresji harmonicznnych sprawia, że melodia odznacza się dużą ilością dźwięków alterowanych, co w połączeniu z pracą motywiczną stanowi motor napędowy muzyki, nadając jej jednocześnie pełnego niejednoznaczności, poetyckiego charakteru. Uwolnienie od zasad rządzących harmonią okresu Klasycyzmu, wzbogaciło paletę muzycznych odcieni, pozwalając na wykreowanie atmosfery onirycznego odrealnienia.

1. Zastosowanie harmoniki funkcyjnej

W cyklach pieśni Schumanna, partia akompaniamentu fortepianowego często pełni rolę drugiej partii melodycznej. Faktura akompaniamentu w interludiach nieraz oparta jest o motywy z linii melodycznej, co sprawia że doskonale współgra z partią wokalną. W takich momentach kompozytor często sięga po harmonikę funkcyjną. Pomiędzy zakończeniem melodii partii wokalnej a kodą Schumann zazwyczaj nie używa kadencji doskonałej,

wprowadza natomiast często D7 lub K46, rozbudowując tym samym strukturę utworu. Jednocześnie, szerokie zastosowanie dźwięków alterowanych prowadzi do licznych przesunięć modulacyjnych i modulacji, a stylistyka warstwy harmoniczej wierna jest specyfice niemieckiej muzyki ludowej, co wzbogaca język harmoniczny pieśni.

W piątej pieśni cyklu, *Helft mir, ihr Schwestern*, utrzymanej w tonacji B-dur, pojawienie się w takcie 41 zarówno w linii melodycznej, jak i w akordach rozłożonych partii akompaniamentu dźwięków Des i Ges tworzy tonikę równoimiennej tonacji b-moll, co prowadzi do modulacji. Na ostatnich dwóch miarach taktu 43, wcześniejsze znaki przygodne zostają skasowane, co zapowiada powrót do tonacji B-dur w następnym takcie. Tego rodzaju przechodzenie między tonacjami durowymi i molowymi sprawia, że melodia raz przybiera charakter liryczny, raz narracyjny, co podkreśla jej poetycki charakter. (Vide: Przykład nutowy 3-3-7)

Przykład nutowy 3-3-7. *Helft mir, ihr Schwestern*, takty 41-47

Częste zastosowanie triady harmoniczej stanowi jedną z podstaw niemieckiej muzyki ludowej, a rozpoczynanie pieśni od dźwięku z akordu tonicznego jest jedną z cech charakterystycznych austriackich pieśni ludowych. Zasada ta znajduje swoje zastosowanie również w omawianym cyklu. W drugiej i piątej pieśni wyraźnie widać, że tonika stanowi fundament struktury utworu i linii melodycznej. (Vide: Przykład nutowy 3-3-8)

Innig, lebhaft.

Er, der Herrlichste von al - len, wie so

p

Ped.

Przykład nutowy 3-3-8. Pieśń druga

Ziemlich schnell.

Helft mir, ihr Schwestern, freund.lich mich schmücken,

mf

Immer mit Pedal.

Przykład nutowy 3-3-8. Pieśń piąta

2. Zastosowanie harmoniki chromatycznej

Kompozytorzy romantyczni często stosowali dźwięki alterowane i dysonansowe interwały dla wzbogacenia warstwy harmoniczej, co odróżnia harmonikę romantyczną od klasycystycznej.

Czwarta pieśń cyklu, *Du Ring an meinem Finger*, opisuje szczęście bohaterki. W takcie 15 pojawia się dźwięk alterowany Ges, jednak nie ma on na celu wprowadzenia modulacji, a jedynie podkreślenie nastroju (vide: Przykład nutowy 3-3-9).

lo-ren im ö - den un - end - lichen Raum. Du Ring an mei - nem Fin - ger, da

p

Przykład nutowy 3-3-9. *Du Ring an meinem Finger*, takty 14-18

W pierwszej frazie szóstej pieśni, *Süßer Freund, du blickest*, zastosowanie dźwięku alterowanego Ais zmienia zabarwienie tradycyjnego akordu tonicznego, odzwierciedlając

nieśmiałość podmiotu lirycznego. Tego rodzaju zabiegi osłabiają funkcyjność harmoniki, rozszerzając jednocześnie paletę barw, co doskonale współgra z poetyckim, romantycznym charakterem muzyki Schumanna. (Vide: Przykład nutowy 3-3-10)

Langsam, mit innigem Ausdruck.

Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an,

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo and mood are indicated as 'Langsam, mit innigem Ausdruck.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an,'. The piano part features a prominent bass line with a 'ped.' marking and a '*' symbol, and a treble part with chords and some melodic movement. Dynamics like 'p' are used throughout.

Przykład nutowy 3-3-10

W ósmej pieśni, *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, kompozytor wprowadził dysonansowy akord septymowy zmniejszony, który nadaje muzyce tragicznego zabarwienia, podkreślając niewypowiedziany ból bohaterki po stracie męża (vide: Przykład nutowy 3-3-11).

schlaf. Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, die Welt ist leer, - ist

leer. Ge - lie - bet hab' ich und ge - lebt, ich bin nicht le - bend

mehr. Ich zieh' mich in mein Inn' - res still zu - rück, der Schlei - er

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo and mood are indicated as 'Langsam, mit innigem Ausdruck.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'schlaf. Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, die Welt ist leer, - ist leer. Ge - lie - bet hab' ich und ge - lebt, ich bin nicht le - bend mehr. Ich zieh' mich in mein Inn' - res still zu - rück, der Schlei - er'. The piano part features a prominent bass line with a 'ped.' marking and a '*' symbol, and a treble part with chords and some melodic movement. Dynamics like 'p' and 'pp' are used throughout.

Przykład nutowy 3-3-11

3.3.1.4 Melodyka

Zastosowanie różnorodnych linii melodycznych do wyrażenia różnych emocji zostało doprowadzone przez kompozytorów romantycznych do perfekcji. Omawiany cykl odznacza się piękną, śpiewną kantyleną, a tessitura obejmuje rejestr średni i niski. Wprowadzane przez Schumanna liczne znaki przygodne tworzą dysonansowe brzmienia, nadające melodii melancholijnego charakteru. W cyklu *Miłość i życie kobiety*, melodia stanowi niezwykle istotny nośnik narracji doświadczeń życiowych bohaterki i ekspresji jej uczuć. Melodyka Schumanna odznacza się ogromną ekspresyjnością i liryzmem, doskonale podkreślając różne odcienie emocji związanych z kolejnymi etapami życia podmiotu lirycznego.⁵⁶

1. Melodia o charakterze recytacji – smutek, ból

Ósma pieśń, *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, opisuje bezgraniczny ból bohaterki po utracie męża. Pod względem konstrukcji melodii, kompozytor zastosował powtórzone dźwięki i pochody gamowe, a w partii akompaniamentu wybrzmiewają długie dźwięki w niskim rejestrze. Sylabiczna melodyka, pod względem wysokości dźwięku i opracowania rytmicznego zbliżona jest charakterem do teatralnej recytacji. Wprowadzenie licznych interwałów dysonansowych, takich jak sekundy małe, sekundy wielkie i kwarty zwiększone, sprawia że melodia przypomina westchnienia, szepty i szloch bohaterki. Dzięki tym zabiegom muzyka przepełniona jest uczuciem smutku i bólu, kreuje mroczną, przygnębiającą atmosferę, doskonale oddając świat wewnętrzny pogrążonej w rozpacz bohaterki. (Vide: Przykład nutowy 3-3-12)

2. Kropkowane figury rytmiczne – podekscytowanie, radość

Trzecia część pieśni siódmej, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, utrzymana jest w metrum 6/8 i dość szybkim tempie. Akompaniament fortepianowy z powtarzającymi się kropkowanymi figurami rytmicznymi nadaje linii melodycznej dynamizmu i napięcia, napędzając narastanie dynamiki i emocji, ostatecznie zaś prowadząc do dramatycznego punktu kulminacyjnego. Stosując takie dynamiczne figury rytmiczne, Schumann nie tylko odzwierciedlił podekscytowanie bohaterki, ale również wykreował żywą, radosną atmosferę, sugestywnie oddającą szczęście i satysfakcję podmiotu lirycznego z bycia matką. (Vide: Przykład nutowy 3-3-13)

⁵⁶ Hallmark R., *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*, Cambridge University Press 2014

Adagio.

46. Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge-tan, der a-ber
 traf. Du schläfst, du har-ter, un-barm-herz'-ger Mann, den To-des-
 schlaf. Es blik-ket die Ver-lass'-ne vor sich hin, die Welt ist leer, ist

Przykład nutowy 3-3-12

102 **Schneller.**
a tempo

nur ei - ne Mut - ter weiß al - lein, was
 lie - ben heißt und glück - lich sein.

Przykład nutowy 3-3-13

3. Pauzy o głębokim wydźwięku – zdziwienie, niepewność

Pauzy z pozoru wydają się być zatrzymaniem melodii, jednak w rzeczywistości nadają jej głębi wyrazu. Poprzez zastosowanie pauz wyrażać można różne ludzkie doświadczenia i emocje. Przykładem tego jest pierwsza część szóstej pieśni cyklu, *Süßer Freund, du blickest*. Część ta składa się z czterech fraz, a na początku lub końcu każdej z nich kompozytor zastosował pauzę ćwierćnutową. W taktach 5 i 9, pauzy te pełnią funkcję chwilowego zatrzymania melodii, natomiast w taktach 2, 4, 7 i 11, ilustrują przerywaną wypowiedź

bohaterki, pełnej zdenerwowania i niepewności. Pauza półnutowa w takcie 4, oprócz wydłużenia przerwy w melodii, poprzedzając słowa „süßer freund, du blickest mich verwundert an” (drogi przyjacielu, spoglądasz na mnie ze zdziwieniem), wprowadza pełne napięcia zawieszenie i sprawia, że w melodii wybrzmiewa nuta niepokoju i bezradności. Na tym przykładzie widać niezwykle staranne podejście Schumanna do konstruowania melodii, a także rolę pauz w ekspresji emocjonalnej. (Vide: Przykład nutowy 3-3-14)

Langsam, mit innigem Ausdruck.

44. Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an,
kannst es nicht be - grei - fen, wie ich wei - ßen kann; laß der
feuch - ten Per - len un - ge - wohn - te Zier freu - dig hell er - sit - tern in dem
Au - ge mir. Wie so bang mein Bu - sen, wie so won - ne - voll!

Przykład nutowy 3-3-14. , *Süßer Freund, du blickest*, takty 1-14

4. Ekspresyjne ozdobniki – poruszenie, miłość

Na przestrzeni całej drugiej pieśni, *Er, der Herrlichste von allen*, kompozytor zastosował liczne obiegniki, które nadają rozległej linii melodycznej intymności i płynności. Tego rodzaju falujący kierunek melodii wyraża niemożliwą do ugaszenia miłość, kreując jednocześnie nastrój dla drugiej frazy. Przeplatające się przez całą pieśń obiegniki podkreślają nieustającą miłość i zachwyty podmiotu lirycznego nad ukochanym, zaostrzając jednocześnie ostateczny ból po stracie wybranka serca. (Vide: Przykład nutowy 3-3-15)

mil - de, wie - so gut! Hol - de Lip - pen, kla - res
 Au - ge, hel - ler Sinn und fe - ster Mut.

Przykład nutowy 3-3-15

3.3.2 Techniki kompozytorskie w cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

3.3.2.1 Tempo, rytmika i dynamika

Tempo, rytm i dynamika mają bezpośredni wpływ na stylistykę i muzyczne obrazowanie. Każda z trzech pieśni cyklu wyraża inne emocje, dlatego też każda z nich utrzymana jest w innym tempie.

Pieśń	Tempo	Nastój	Dynamika
1. <i>Wiosenny brzask</i>	Largo	spokojny, recytacyjny, z nutą żalu	p-mp-p-mp
2. <i>Nocne cumowanie przy Klonowym Moście</i>	Lento	zatraskany, przygnębiony, smutny, samotny	pp-mp-p-mp
3. <i>Wstępując na Wieżę Bociana</i>	Adagio	majestatyczny, pełen pasji	mp-p-mf-mp-mf-f

Wiersz *Wiosenny brzask* ma spokojny, deklamacyjny charakter. Opisuje mglisty poranek, kiedy to łagodny śpiew ptaków wybudza poetę ze snu. Zastosowane przez kompozytora tempo Largo oraz niespieszne metrum 2/2, nadają muzyce spokojnego, rozmarzonego charakteru (vide: Przykład nutowy 3-3-16). Ponadto, patrząc na organizację rytmiczną wstępu, zauważyć można długie frazy i regularne figury ósemkowe. Jednocześnie pauza na początku pierwszego taktu, podkreślająca następującą po niej synkopę, nadaje spokojnej melodii nieco dynamiczności. Natomiast ogólnie rzecz ujmując, wyrównane ósemki odpowiadają stonowanemu nastrojowi wiersza.

W partii akompaniamentu, kompozytor kilkakrotnie zamieścił oznaczenie *legato*, co ma na celu stworzenie wrażenia płynności. Pod względem dynamiki, całość utworu jest dość stonowana, dla podkreślenia łagodności wiosennej bryzy i deszczu. W lewej ręce, oprócz podstawy harmoniczej w postaci wybrzmiewającego przez cały takt dźwięku B, rytm w środkowym głosie rozpoczyna się od słabej miary taktu, tworząc z następującym później długim dźwiękiem synkopę, która nawiązuje do rytmu rozpoczynającego wstęp. Taki rytm synkopowany przewija się przez cały utwór, nadając muzyce dynamiczności, przy jednoczesnym zachowaniu spokojnego, wyrównanego tempa. (Vide: Przykład nutowy 3-3-16).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Largo'. There are dynamic markings: '>' (accent), 'legato', and 'poco dim.'. The second system starts with a measure rest in the treble clef, followed by a melodic line with dynamic markings 'p' and 'mp'. The bass clef staff continues with the rhythmic accompaniment.

Przykład nutowy 3-3-16

W części B, wraz z rozwojem muzyki, zmiany dynamiczne są nieco większe niż w poprzedzającej ją części, jednak dynamika wciąż pozostaje stonowana, w zgodzie ze stylistyką utworu (vide: Przykład nutowy 3-3-17).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and has lyrics in Chinese: '夜 来 风 雨 声, 花 落 知 多 少。'. There are dynamic markings 'p' and '8va' (octave up). The piano accompaniment is in the bass clef and features a rhythmic pattern with slurs. The score is numbered 21 and 22.

Przykład nutowy 3-3-17

Nocne cumowanie przy Klonowym Moście opisuje uczucie osamotnienia, dlatego kompozytor zdecydował się użyć tempo *Lento* i metrum 4/4, dla oddania narracyjnego

i lirycznego charakteru utworu. W niskim rejestrze kompozytor zastosował puste kwinty o wartości całej nuty, składające się z toniki i dominanty, które przewijają się przez cały utwór. W rytm spokojnego, stabilnego metrum, Li Yinghai ukazuje przemyślenia przebywającego z dala od domu poety. Jednocześnie, dla odzwierciedlenia uczucia samotności w mroźną, zimową noc, wstęp rozpoczyna się w dynamice *pp*, tworząc wrażenie dystansu i mglistości. W dalszej części pieśni często pojawiają się silne kontrasty dynamiczne, nadające utworowi dramatyzmu i siły ekspresji (vide: Przykład nutowy 3-3-18).

Przykład nutowy 3-3-18

Czasem, dla wyrażenia pewnych emocji, na przestrzeni utworu pojawiać się mogą zatrzymania i przerwy w rytmie, które służyć mają uzyskaniu określonego efektu artystycznego. Partia wokalna i partia akompaniamentu często zorganizowane są w taki sposób, by wzajemnie się uzupełniały, dając efekt różnorodności i wielowymiarowości. Doskonałym tego przykładem jest pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*. W przykładzie nutowym 3-3-18 widoczne jest regularne uzupełnianie się partii wokalne i partii akompaniamentu, co nadaje muzyce wrażenia wielopłaszczyznowości.

Pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* odznacza się rozmachem i majestatycznością, dlatego też wyróżnia się najszybszym tempem spośród trzech pieśni składających się na

omawiany cykl. Kompozytor wybrał tempo *Adagio*, a stylistyka utworu, w porównaniu z poprzednimi dwoma, jest pełna zapału, przy jednoczesnym zachowaniu powagi. Część A utrzymana jest w dynamice *mp*, z decrescendo na długich nutach, dla podkreślenia majestatycznej scenerii i odpływających w dal fal rzeki. W takcie 14, będącym taktem przejściowym, znaleźć można oznaczenie *accelerando* oraz *mp*, co zapowiada zmianę nastroju. W części B następuje zmiana tempa z *Adagio* na *Moderato* i dynamiki z piano na forte, co współgra z wielkimi ambicjami wyrażonymi w wierszu. W ostatniej frazie następuje powrót do tempa wyjściowego, a także zwolnienie na koniec (*rit.*). Jednak pod względem dynamiki, jest to punkt kulminacyjny pieśni, dla ukazania determinacji poety i podkreślenia wydźwięku całego utworu. (Vide: Przykład nutowy 3-3-19)

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music, labeled 14 and 17. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as *Moderato*. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line has lyrics in Chinese: '欲穷千里目，更上一层楼。欲穷'. There are also some performance instructions like '慢起渐快' (slow start, gradually faster) and 'sostenuto'.

Przykład nutowy 3-3-19

Jeśli chodzi o organizację rytmiczną, to kompozytor zastosował na początku pieśni liryczne figury rytmiczne z podwójną kropką i arpeggia, które w połączeniu z dynamiką *pp* i tempem *Adagio*, odmalowują obraz pofalowanego górskiego horyzontu i mieniającej się

powierzchni wody. W ten sposób lepiej odczuć można emocje podmiotu lirycznego.⁵⁷ (Vide: Przykład nutowy 3-3-20)



Przykład nutowy 3-3-20

3.3.2.2 Harmonika

Z punktu widzenia harmoniki, *Trzy wiersze tangowskie* wyróżniają się szerokim zastosowaniem akordów o charakterze ludowym. W porównaniu z typową dla zachodniego systemu dur-moll tercjową budową akordów, kompozytor zdaje się bardziej skłaniać ku stosowaniu akordów o nie tercjowej budowie, dążąc do sinizacji warstwy harmoniczej. Tradycyjne akordy o budowie tercjowej zostały w cyklu *Trzy wiersze tangowskie* zastąpione przez akordy oparte na innych interwałach, a także zastosowanie dźwięków obcych i skali pentatonicznej.

Interwał sekundy uważany jest w zachodniej harmonice za dysonansowy, natomiast w chińskich skalach ludowych postrzega się go za posiadający szczególną siłę wyrazu, co zaobserwować można w pieśni *Wiosenny brzask*. Z pozoru wewnętrznie skonfliktowane brzmienie interwału sekundy, znajduje w tej pieśni zastosowanie, czasem występując samodzielnie, czasem w towarzystwie dodatkowych dźwięków. Brzmienie to ilustruje pozostałości wiosennego deszczu na okapie lub śpiew ptaków o świcie, wprowadzając słuchacza w opisywaną w wierszu scenerię. (Vide: Przykład nutowy 3-3-21)

⁵⁷ Pu Weiwei 朴微威, Omówienie charakterystyki i różnic między niemieckojęzyczną i chińską pieśnią artystyczną (德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲特征与差异性探讨) [J], Liaoning Shifan Daxue Xuebao (Ziran Kexueban) 2017 (03), str. 427-432

Przykład nutowy 3-3-21

Akordy w pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* zbudowane są w oparciu o interwały kwarty i kwinty. Interwały te odznaczają się wyjątkowym, nieuchwytnym brzmieniem (często też nazywanym „pustym”), co nadaje utworowi unikalnego uroku. (Vide: Przykład nutowy 3-3-22)

Przykład nutowy 3-3-22

W pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, kompozytor zastosował efekt harmonii pentatonicznej.⁵⁸ Na początku utworu, ozdobniki w lewej ręce partii fortepianu (naśladujące plusk wody) oraz połączenie przeniesionych do niskiego rejestru dwudźwięków z nowemolą (ilustrującą mroźne niebo), stanowią doskonały przykład współbrzmień powstałych przez nałożenie się kolejnych dźwięków skali pentatonicznej (vide: Przykład nutowy 3-3-23).

Przykład nutowy 3-3-23

3.3.2.3 Organizacja tonalna

Ogólne spojrzenie na omawiane trzy pieśni artystyczne do poezji klasycznej pozwala stwierdzić, iż ich melodia nosi wyraźne znamiona chińskiej pentatoniki, jednak z drugiej strony, różnią się one od tradycyjnych pieśni świeżym, unikalnym brzmieniem. Wynika ono z inspiracji Li Yinghaia zachodnią pantonalnością⁵⁹. Zastosowanie tego rodzaju awangardowej techniki kompozytorskiej jest jednym z czynników decydujących o wartości artystycznej cyklu *Trzy wiersze tangowskie*.

Pieśń	Pieśń I	Pieśń II	Pieśń III
Tonacja (nie obejmuje przesunięć modulacyjnych)	B <i>yu</i> – C <i>yu</i> – F <i>yu</i>	Cis <i>yu</i>	Des <i>zhi</i> – Ges <i>shang</i> – B <i>yu</i> – Des <i>zhi</i>

⁵⁸ Technika ta polega na wertykalnym współdziałaniu kolejnych dźwięków składających się na melodię w skali pentatonicznej i jest ważnym aspektem harmonii w chińskich skalach ludowych. Kolejno wykonywane dźwięki wchodzi z sobą w interakcję, tworząc swego rodzaju efekt harmoniczny.

⁵⁹ Pantonalność jest określeniem wprowadzonym przez Arnolda Schönberga i odnosi się do jednej z modernistycznych technik kompozytorskich, znacząco rozszerzającej środki tonalne.

1. Pieśń *Wiosenny brzask* w całości utrzymana jest w pentatonicznej skali *yu*, co zapewnia jej stylistyczną spójność, a jednocześnie częste modulacje tworzą efekt delikatnego rozmycia. (Vide: Przykład nutowy 3-3-24)

Przykład nutowy 3-3-24

Jak widać na powyższym przykładzie, wstęp utrzymany jest w tonacji B *yu*, a często powtarzający się akord toniczny utrwała tonację wyjściową. Zastosowanie nieco melancholijnej w brzmieniu tonacji B *yu* kreuje nastrój niepewnego pod względem aury okresu przejściowego między zimą i wiosną. Melodia partii akompaniamentu w niskim rejestrze imituje szum wiosennego deszczu, a figury w wysokim rejestrze brzmią niczym krople dźwięcznie uderzające o dach.

Przykład nutowy 3-3-25

W przykładzie nutowym 3-3-25, w niskim rejestrze partii fortepianu pojawia się nowy motyw, a jednocześnie następuje modulacja do tonacji C *yu*. Chwilę później miejsce ma kolejna modulacja, do tonacji F *yu*, która utrzymuje się aż do końca utworu (vide: Przykład nutowy 3-3-26). Brak powrotu do tonacji wyjściowej tworzy efekt zawieszenia, jakby niedopowiedzenia (vide: Przykład nutowy 3-3-27).

25 *p*
夜来风雨声, 花落知多少。
25 *mp*

Przykład nutowy 3-3-26

41 *mf* *mp*

Przykład nutowy 3-3-27

2. Pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* zdobyła I nagrodę w konkursie pieśni artystycznej lat osiemdziesiątych. Jej cechą wyróżniającą jest mnogość zastosowanych tonacji. Wstęp rozpoczyna się w tonacji Cis *yu*, w niskim rejestrze wciąż wybrzmiewa tonika, a odległy głos dzwonów przeplata się przez cały utwór (vide: Przykład nutowy 3-3-28).

Lento
pp *p* *mp* *p* *mf*

Przykład nutowy 3-3-28

Jednak melodia ponad dźwiękiem dzwonów poddawana jest licznym modulacjom, przechodząc przez następujące tonacje w skali *gong*: E, F, D, G, H i C. Biorąc pod uwagę niewielkie rozmiary pieśni, która obejmuje zaledwie nieco ponad dwadzieścia taktów, częstotliwość zmian tonacji jest imponująca. Skomplikowana struktura tonalna nadaje temu utworowi ulotnego, tajemniczego charakteru, nadając pięknemu wierszowi nowej głębi znaczeń.

3. Pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* rozpoczyna się i kończy na tonacji Des zhi, będącej pochodną tonacji Ges gong. W międzyczasie melodia przechodzi przez tonacje Ges shang i B yu. Pomimo licznych modulacji, całość utrzymana jest w stylistyce pentatonicznej.



Przykład nutowy 3-3-29

Wstęp rozpoczyna się od rytmu kropkowanego w lewej ręce partii fortepianowej, a jasno określona tonacja w prawej ręce stwarza uczucie przestrzeni, przenosząc odbiorcę na Wieżę Bociana, skąd roztacza się szeroka perspektywa (vide: Przykład nutowy 3-3-29). Liczne modulacje odzwierciedlają narastające poruszenie podmiotu lirycznego oraz jego palące pragnienie wzniesienia się jeszcze wyżej, by dostrzec jeszcze więcej. Ostatecznie modulacje te prowadzą do punktu kulminacyjnego, który wyraża pasję i odwagę.

3.3.2.4 Melodyka

1. Zastosowanie melodyki o charakterze deklamacyjnym

Yinsong, to termin używany na określenie tradycyjnego sposobu deklamacji lub melorecytacji chińskiej poezji. Odznacza się on zazwyczaj spokojnym tempem i wyrównaną melodią, podążającą za naturalną prozodią języka chińskiego. Tego rodzaju melodyka jest jednym z wyróżników pieśni Li Yinghaia do poezji klasycznej. Komponując cykl *Trzy wiersze tangowskie*, Li Yinghai przykładął wielką wagę do tonów i układu metrycznego klasycznych wierszy, starając się by linia melodyczna była w miarę możliwości zgodna z kierunkiem tonów i specyfiką fonetyki języka chińskiego, a rytm odpowiadał naturalnej prozodii wierszy.

W pieśni *Wiosenny brzask*, w przypadku wszystkich czterech wersów tekstu kompozytor zastosował tę samą organizację rytmiczną (vide: Przykład nutowy 3-3-30).

Przykład nutowy 3-3-30

Tradycyjne, wiersz ten recytuje się w następujący sposób: „春—眠—不—觉—晓—， 处—处—闻—啼—鸟—”。 (*chūn—mián—bù—jué—xiǎo—， chù—chù—wén—tí—niǎo—*). Kompozytor dołożył starań by rytm melodii był zgodny z rytmem deklamacji i metryką wiersza. Melodia odznacza się spokojnym charakterem na przestrzeni całego utworu, a budowa pieśni jest bardzo uporządkowana. Linia melodyczna jest skonstruowana przede wszystkim w oparciu o interwał sekundy, odznacza się stałością i płynnością. Falująca melodia jest miła dla ucha i sprzyja ekspresji emocji wyrażonych w wierszu.

Z kolei w pieśni Nocne cumowanie przy Klonowym Moście, melodia zstępująca na końcu każdego wersu tekstu doskonale oddaje specyfikę deklamacji, wydobywając urok klasycznej poezji. W przypadku dwóch pierwszych słów pierwszej frazy, „月落 *yuè luò*” i „乌啼 *wū tí*”, kompozytor zastosował podobny rytm jak w pieśni Wiosenny brzask, ponieważ odpowiada on naturalnemu rytmowi recytacji: „月落—乌啼—霜满天” (*yuè luò—wū tí—shuāng mǎn tiān*). Melodia odznacza się dość dużym ambitusem, a linia melodyczna doskonale współgra z warstwą rytmiczną (vide: Przykład nutowy 3-3-31).

Przykład nutowy 3-3-31

Natomiast utwór Wstępując na Wieżę Bociana wyróżnia się szczególną melodyjnością, a rytm raz odznacza się dużym zagęszczeniem, by chwilę później się uspokoić. Melodia części A jest stosunkowo wyrównana, a rytm nawiązuje do deklamacji, co sprawia, że całość brzmi płynnie i naturalnie. Na wyrazach kończących dwie pierwsze frazy („尽 *jìn*” i „流 *liú*”), Li Yinghai zastosował techniki charakterystyczne dla deklamacji poezji klasycznej, tzw. *tuoqiang* (wydłużenie ostatniej sylaby) i *shuaiqiang* (dosłownie „zarzucenie głosu”, w tym przypadku skok o kwintę w górę). (Vide: Przykład nutowy 3-3-32)

Przykład nutowy 3-3-32

2. Technika „ryby gryzącej swój ogon”

Jest to technika zaczerpnięta z poezji klasycznej i później stosowana również w muzyce. Podobnie jak w grze językowej polegającej na rozpoczynaniu kolejnego zdania od słowa kończącego poprzednie zdanie, dźwięk kończący jedną frazę jest również pierwszym dźwiękiem kolejnej frazy. Tego rodzaju zabieg zapewnia spójność ekspresji i posiada unikalną siłę wyrazu. W pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, zauważyć można szerokie zastosowanie tego tradycyjnego sposobu kształtowania linii melodycznej przez Li Yinghaia. Technika „ryby gryzącej swój ogon” pozwala na ściśle połączenie następujących

po sobie fraz, a dzięki temu uzyskanie efektu płynności i spójności utworu (vide: Przykład nutowy 3-3-33).

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase with the lyrics '月 落 乌 啼' (Moon falls, black birds cry). The piano accompaniment starts with a rest, followed by a bass line with a dynamic marking of *mp* and a piano line with a dynamic marking of *p*. The second system shows the vocal line continuing with a melodic phrase, and the piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. An orange arrow points from the *mp* marking in the piano line to the *mp* marking in the vocal line, indicating a dynamic connection. The number '5' is in a box in the top left corner.

Przykład nutowy 3-3-33

3.3.3 Podobieństwa i różnice w zastosowanych technikach kompozytorskich

3.3.3.1 Różnice

Zarówno w cyklu Schumanna, jak i Li Yinghaia zauważyć można zastosowanie licznych elementów ludowych, jednak ze względu na różnice historyczne i kulturowe, prowadzi to do odmiennych efektów. Schumann włączył do swojej twórczości charakterystyczny dla tradycji niemieckiej język muzyczny, organizację harmoniczną i rytmiczną, a następnie w oparciu o osiągnięcia klasycyzmu, wzbogacił paletę środków wyrazu szkoły romantycznej, łącząc elementy niemieckiej muzyki ludowej z nowoczesnymi europejskimi technikami kompozytorskimi. W muzyce okresu Romantyzmu rozwój warstwy harmoniczej stał się niezwykle istotny, a Schumann wytyczył nowy szlak dla harmoniki romantycznej⁶⁰, co wyniosło niemiecką pieśń artystyczną, a nawet europejską i światową muzykę na nowe wyżyny.

Li Yinghai, poprzez ciągłe poszukiwania i innowacje, uczynił tradycyjne chińskie skale ludowe integralną częścią swojej muzyki. Oprócz świadomego zastosowania pentatoniki, kompozytor inkorporował również do swojej twórczości elementy chińskich pieśni ludowych i tradycyjnej opery chińskiej, co nadaje jego muzyce silnego lokalnego kolorytu. Stosując zachodnią teorię kompozycji, Li Yinghai jednocześnie przykłada ogromną wagę do prozodii języka chińskiego i kulturowych konotacji, podkreślając w swojej twórczości elementy chińskiej kultury. Jego utwory oparte są na zachodniej harmonice, jednak ważną rolę odgrywa w nich również harmonika chińska, co pozwala na oddanie uroku tradycyjnej poezji chińskiej i zaprezentowanie bogactwa chińskiego dziedzictwa kulturowego.

⁶⁰ Solie, R. A., *Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs*, In *Music and Text: Critical Inquiries*, edited by Steven Paul Scher, 219-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1992

3.3.3.2 Podobieństwa

Cykle pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie* ukazują, iż obaj kompozytorzy silnie inspirowali się muzyką ludową, co sprawia, że ich twórczość ma narodowy charakter, a jednocześnie każdy z nich wypracował swój unikalny styl.

1. Zwięzła forma utworu (vide: Rozdział VI)

Zarówno Schumann, jak i Li Yinghai preferują prostą, przejrzystą i zwięzłą budowę utworu, jak na przykład pieśń dwuczęściowa lub trzyczęściowa. W przypadku pieśni trzyczęściowej, część środkowa zazwyczaj wprowadza nowy materiał muzyczny, konstruowany na zasadzie kontrastu, a część trzecia stanowi reprzykę części pierwszej. Tak więc w formie ABA, części A i B różnią się pod względem melodii, harmonii lub rytmu, ale jednocześnie w jakiś sposób są ze sobą powiązane. Natomiast powtórzenie części A nadaje całości utworu spójności. Obaj kompozytorzy potrafili zaprezentować bogate treści muzyczne w obrębie niewielkiej formy, dzięki czemu ich pieśni są zwięzłe i odznaczają się ogromną siłą wyrazu. Pozwala to odbiorcy w krótkim czasie doświadczyć urzekającego uroku muzyki.

2. Zastosowanie wstępu, interludium i kody

Obaj kompozytorzy w oryginalny sposób wykorzystali w swoich utworach wstęp, interludium i kodę.

We wstępie pojawia się temat pieśni, a jego powtórzenie w późniejszej części utworu nadaje całości większej spójności. Jednocześnie, wstęp kreuje określony nastrój. Dzięki sile ekspresji muzyki, wprowadza słuchacza w świat przedstawiony, zapowiadając temat i ładunek emocjonalny utworu. Interludium pełni rolę łącznika, a koda zazwyczaj nawiązuje do wcześniejszego materiału muzycznego, spajając utwór pod względem emocji, stylistyki, tempa i melodii. Zwłaszcza dłuższe kody, w artystyczny sposób podsumowują wyrażane w utworze uczucia, uzupełniając ekspresję emocjonalną pieśni. Choć śpiew już ustał, to muzyka dalej niesie treści i emocje, czyniąc kreowany przez kompozytora obraz bogatszym i bardziej zniuansowanym.

3. Przepiękna, poruszająca melodia

Patrząc na cykle pieśni Schumanna i Li Yinghaia zauważyć można, że za piękną melodią stoją najwyższych lotów umiejętności kompozytorskie. Stosowane przez kompozytorów różnego rodzaju środki, takie jak faktura, organizacja tonalna, dynamika, tempo i oznaczenia wykonawcze, mają na celu zwiększenie artystycznego wyrazu pieśni.⁶¹ Dla lepszego wyrażenia emocji, kompozytorzy sięgali po różne techniki kształtowania melodii, takie jak powtórzenie, kontrast, rozwój, ujednolicenie, progresja. Zastosowanie tych technik napędza rozwój melodii, nadając jej siły ekspresji. Zauważyć można, że obaj kompozytorzy stosowali urozmaicone techniki prowadzenia melodii. Na przykład, w części A często używali powtórzenia, by przez równoległe prowadzenie dwóch fraz dać wyraz emocjom, stworzyć muzyczny obraz i ugruntować stylistykę utworu. Części A i B zazwyczaj zbudowane są na zasadzie kontrastu, który stanowi siłę napędową utworu, zestawiając skrajnie różne emocje. Z kolei w kodzie, najczęściej stosowaną techniką jest ujednolicenie. Poprzez powrót do początkowej melodii i stylu, dokonuje się skonsolidowanie tonacji i kreowanego obrazu. W ten sposób muzyka bardziej rezonuje z odbiorcą, a utwór nabiera nowej głębi.

W cyklach pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*, obaj kompozytorzy nasycili melodie uczuciami, nadając każdej z pieśni inny nastrój, niektóre odznaczają się spokojem, inne emanują radością, część jest mroczna, część pogodna. Jednak pod względem kształtowania melodii, żadna z nich nie opiera się na efektownym języku muzycznym. Kompozytorzy stawiają raczej na subtelną ekspresję emocjonalną, znuansowaną do tego stopnia, że urzekająca melodia potrafi wyrazić najdrobniejsze zmiany emocji, poruszając do głębi. Wrażliwość kompozytorów i ich umiejętność odmalowania bogactwa świata wewnętrznego bohaterów zasługują na najwyższe uznanie.

3.4 Porównanie akompaniamentu fortepianowego

3.4.1 Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

3.4.1.1 Różnorodność faktury fortepianowej

⁶¹ Wang Jianbo 王建波, Studium porównawcze niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej pocz. XX wieku (20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究) [D], Shandong Shifan Daxue Xuebao 2017

W cyklu *Miłość i życie kobiety*, Schumann zastosował przede wszystkim fakturę fortepianową opartą na wiodącej melodii, w której pozostałe głosy pełnią funkcję pomocniczą. Tego rodzaju faktura jest jedną z bardziej charakterystycznych dla muzyki romantycznej.⁶²

1. Faktura akordowa

Druga pieśń cyklu, *Er, der Herrlichste von allen*, wyraża miłość i zachwyt podmiotu lirycznego nad wybrankiem serca. W utworze tym dominuje faktura akordowa, a we wstępie kompozytor zastosował akord toniczny Es-dur w artykulacji staccato. Zabieg ten imituje bijące głośno z podekscytowania serce bohaterki, wyrażając radosny, pełen poruszenia nastrój. Faktura fortepianowa czyni wizerunek podmiotu lirycznego jeszcze żywszym i bardziej przemawiającym. (Vide: Przykład nutowy 3-4-1)



Przykład nutowy 3-4-1

2. Faktura oparta na akordach rozłożonych

W piątej pieśni cyklu, *Helft mir, ihr Schwestern*, Schumann oparł fakturę partii fortepianu na rozłożonych akordach toniki i dominanty w tonacji B-dur. Akordy te dodają utworowi stabilności z punktu widzenia harmoniki funkcyjnej, a jednocześnie wstępujące i zstępujące arpeggia nadają melodii płynności, stymulując zmiany dynamiczne w partii wokalne i podkreślając radosne podekscytowanie bohaterki zbliżającym się ślubem. (Vide: Przykład nutowy 3-4-2)

⁶² Schumann R., *Frauenliebe und Leben*, Op. 42. In *Selected Songs for Solo Voice and Piano: From the Complete Works Edition*, edited by Clara Schumann, 132–147. New York: Dover Publications, 1981

Musical score for a piece titled "Ziemlich schnell". The tempo is marked "Ziemlich schnell" and the dynamic is "mf". The lyrics are "Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, Immer mit Pedal". The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a steady accompaniment.

Przykład nutowy 3-4-2

3. Faktura dynamiczna i statyczna

Faktura siódmej pieśni, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, odznacza się zastosowaniem powtarzających się, dynamicznych figur rytmicznych w obu głosach. Tego rodzaju ostinato, będące tłem dla partii wokalne, zwiększa wrażenie płynności i skoczności, doskonale podkreślając radość i przejęcie bohaterki z powodu narodzin dziecka. (Vide: Przykład nutowy 3-4-3)

Musical score for a piece titled "An meinem Herzen, an meiner Brust". The lyrics are "du meine Wonne, du meine Lust! Das". The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a steady accompaniment.

Przykład nutowy 3-4-3

W ostatniej pieśni, *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*, faktura fortepianowa zarówno w wysokim, jak i w niskim rejestrze oparta jest na powtarzających się, długich dźwiękach. Statyczne akordy tworzą spokojny, nieco przygnębiający nastrój, uwypuklając ból i rozpacz bohaterki po utracie męża. (Vide: Przykład nutowy 3-4-4)

Musical score for a piece titled "Nun hast du mir den ersten Schmerz getan". The lyrics are "schlaf. Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, die Welt ist leer, ist". The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a steady accompaniment.

Przykład nutowy 3-4-4

3.4.1.2 Różne poziomy złożoności faktury fortepianowej

W cyklu *Miłość i życie kobiety*, Schumann zastosował cztery różne rodzaje organizacji głosów w partii fortepianu, od faktury jednowarstwowej, przez dwuwarstwową i trzywarstwową, po fakturę czterowarstwową.

1. Faktura jednowarstwowa

W siódmej pieśni cyklu, *An meinem Herzen, an meiner Brust*, Schumann zastosował fakturę jednowarstwową, opartą na akordach rozłożonych. W pierwszym takcie pojawiają się dwa dominantowe akordy harmoniczne, skontrastowane pod względem dynamiki. Dalej naprzemiennie występują dominantowe i toniczne akordy rozłożone. Podkreślają one funkcję harmoniczną toniki i dominanty, ugruntowując osadzenie utworu w tonacji. (Vide: Przykład nutowy 3-4-5)

Fröhlich, innig

An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust,

Przykład nutowy 3-4-5

2. Faktura dwuwarstwowa

Faktura drugiej pieśni, *Er, der Herrlichste von allen*, składa się z dwóch warstw: warstwy akompaniamentu harmonicznego i warstwy w niskim rejestrze. Akordy harmoniczne w prawej ręce tworzą warstwę akompaniamentu harmonicznego, która wzbogaca brzmienie melodii partii wokalne. Natomiast drugą warstwę tworzą zdwojenia oktawowe, wygrywane przez lewą rękę w niskim rejestrze. Dodają one głębi brzmienia, podkreślając zachwyty i ogarniające bez reszty bohaterkę uczucie miłości do wybranka serca. (Vide: Przykład nutowy 3-4-6)

Przykład nutowy 3-4-6

3. Faktura trzywarstwowa

W partii akompaniamentu czwartej pieśni, *Du Ring an meinem Finger*, wyróżnić można trzy zasadnicze warstwy: warstwę melodyczną, harmoniczną i warstwę rejestru niskiego. Górna warstwa jest powtórzeniem melodii partii wokalne i służy ugruntowaniu linii melodycznej. Warstwa środkowa, złożona z ósemkowych akordów rozłożonych, ma na celu wypełnienie melodii i nadanie jej wrażenia przestrzenności. Jednocześnie nawiązuje do tradycyjnej niemieckiej ballady ludowej, odznaczającej się płynnością i pogodnym charakterem. Dolna warstwa składa się ze zdwojeń oktawowych w niskim rejestrze. Trzywarstwowa faktura partii akompaniamentu nie tylko wzbogaca muzyczną strukturę, ale również zwiększa możliwości ekspresyjne utworu. (Vide: Przykład nutowy 3-4-7)

Przykład nutowy 3-4-7

4. Faktura czterowarstwowa

W kodzie piątej pieśni, *Helft mir, ihr Schwestern*, Schumann zastosował fakturę czterowarstwową, złożoną z warstwy melodycznej, harmoniczej i dwóch warstw rejestru niskiego. Cztery warstwy akompaniamentu przywodzą na myśl cztery głosy: sopran, alt, tenor

i bas. Górna warstwa odzwierciedla melodię tematu, druga warstwa uzupełnia ją harmonicznie w interwale tercji i oktawy niżej, wzbogacając efekt akustyczny. Pomiedzy warstwą harmoniczną i warstwą rejestru niskiego, kompozytor dodał kolejną warstwę, opartą o powtarzające się dźwięki i motywy rytmiczne, której zadaniem jest dodatkowe podkreślenie motywu przewodniego. Natomiast warstwa rejestru niskiego utrwała podstawę harmoniczną. (Vide: Przykład nutowy 3-4-8)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, with lyrics in German: "eu - rer Schar, freu - dig schei - dend aus eu - rer Schar." The piano accompaniment is in the lower staff, with lyrics in Polish: "di - mi - nu - en - do". The score includes dynamic markings such as *p* and *ritard.*, and a tempo marking of *quart*. The publisher's name "Edition Peters" is visible at the bottom left of the piano part.

Przykład nutowy 3-4-8

3.4.2 Charakterystyka akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

We wstępie do części A pieśni *Wiosenny brzask*, w dolnej warstwie partii fortepianu zaobserwować można ostinato oparte na tonice i dominancie. Natomiast górna warstwa wprowadza bardzo charakterystyczny, krótki motyw „ptasiego świergotu” (vide: prostokątna ramka w przykładzie nutowym 3-4-9), który przeplata się przez cały utwór. W motywie tym zachodzi zderzenie dwóch interwałów sekundy. Całość brzmi jasno i dźwięcznie, a łączący dwie sekundy interwał tercji wielkiej łagodzi dysonansowe brzmienie, sprawiając że motyw jest prawdziwie miły dla ucha. Z kolei rytm lewej ręki imituje krople porannej rosy. Połączenie synkopy z figurą ósemkową (vide: owalna ramka w przykładach nutowych 3-4-9 i 3-4-10) przywodzi na myśl spadające kolejno różnej wielkości krople rosy. Zabieg taki pozwala docenić piękno ukazywanej scenerii.

Przykład nutowy 3-4-9

Motyw „ptasiego świergotu” powtarza się w odległości oktawy, z pewnym odstępem czasowym (vide: prostokątne ramki w przykładzie nutowym 3-4-10 i 3-4-11). Odstęp ten obejmuje jeden takt, sprawiając wrażenie jakby raz słyszało się świergot ptaków z bliskiej odległości, a chwilę później jego echo w oddali, tak jakby ze wszystkich stron otaczały odbiorcę ptasie tryle. Motyw ten przewija się przez cały utwór, stanowiąc jeden z wyróżników pieśni *Wiosenny brzask*.

Przykład nutowy 3-4-10. *Wiosenny brzask*, takty 12-16

Przykład nutowy 3-4-11. *Wiosenny brzask*, takty 21-24

Li Yinghai powiedział niegdyś, iż partia fortepianu w pieśni *Noce cumowanie przy Klonowym Moście*, odgrywa istotną rolę m.in. w kształtowaniu dźwięku, opisie scenerii,

kreacji wizerunku postaci i podkreśleniu nastroju, dlatego nie można jej traktować jak prostego akompaniamentu, należy ją ćwiczyć w sposób, w jaki ćwiczy się utwory solowe.⁶³ We wstępie do pieśni, Li Yinghai za pomocą różnorodnego materiału muzycznego niezwykle sugestywnie odmalował różne obrazy muzyczne, które w nieustannie zmieniającej się formie pojawiają się na przestrzeni całego utworu.

Pierwszym motywem jest „bicie dzwonów” (vide: prostokątne ramki w przykładzie nutowym 3-4-12). Lewa ręka czterokrotnie wygrywa w oktawie kontra kwinty, złożone z toniki i dominanty tonacji Cis *yu*. Kompozytor wziął pod uwagę specyfikę brzmienia dzwonów, odznaczającego się dużą ilością alikwotów. Podobne brzmienie ma fortepian w niskim rejestrze. Z kolei interwał kwinty posiada stabilne i jednocześnie puste brzmienie. W ten sposób Li Yinghai niezwykle przekonująco oddał uczucie samotności i melancholii, towarzyszące poecie, który nocując w łodzi w jesienną noc z dala od rodzinnych stron, wsłuchuje się w posępny dźwięk dzwonów. Motyw „bicia dzwonów” słychać w niskim rejestrze przez cały utwór. Nieustannie przypomina on odbiorcy o scenerii pieśni, stając się jej integralną częścią i jednocześnie osadzając utwór stabilnie w tonacji.

Przykład nutowy 3-4-12

Drugi motyw to „samotna łódź” (vide: owalne ramki w przykładzie nutowym 3-4-12). W trzecim takcie, pojawia się w prawej ręce ozdobnik, który przypomina dźwięk wiosła zanurzającego się w wodzie. Co ciekawe, pojawia się on z podobną częstotliwością jak

⁶³ Su Lanshen 苏澜深, *Poszukiwania narodowego stylu muzyki chińskiej – wywiad z Li Yinghaiem* (探中华之乐 求民族之风—黎英海先生访谈录), *Gangqin Yishu* 1999 nr 1

motyw „bicia dzwonów”, w sposób rozproszony, ale regularny. Podczas gdy motyw „bicia dzwonów” jest wyznacznikiem tempa i rytmu, motyw „samotnej łodzi” odzwierciedla spokojną taflę wody.

Trzecim motywem jest „płynąca woda” (vide: strzałka w przykładzie nutowym 3-4-12). Woda odznacza się wartkim charakterem, a motyw ten, podobnie jak dwa pozostałe, obecny jest na całej przestrzeni utworu. Pojawia się on zazwyczaj w rejestrze od oktawy dwukreślnej do czterokreślnej. Oparty jest o arpeggio wstępujące, imitujące oddalające się fale, realizowane w różnych tonacjach na zasadzie progresji. Faktura nawiązująca do płynącej wody zdaje się odzwierciedlać dręczące poetę w obliczu scenerii mroźnej nocy, przybrzeżnych klonów i ognisk rybackich uczucie melancholii.

Partia akompaniamentu fortepianowego w pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* imituje barwę tradycyjnego chińskiego instrumentu *guzheng*. Zastosowanie charakterystycznej dla tego instrumentu techniki odwróconego arpeggia naśladuje brzmienie wzburzonych fal Żółtej Rzeki. Arpeggia te składają się z interwału kwinty i oktawy, dzięki czemu z jednej strony utrwalają tonację, z drugiej zaś tworzą uczucie wielowymiarowości i przestrzeni. Ich łagodne, eleganckie brzmienie nadaje całemu utworowi lekkości charakterystycznej dla sunących po niebie chmur i płynącej wody. Wstęp składa się z zaledwie czterech taktów. Partia lewej ręki oparta jest o skoki kwintowe i oktawowo w niskim rejestrze, a rytm kropkowany nadaje jej dynamiczności. Za pomocą muzycznego obrazu gór i fal, kompozytor w sugestywny sposób odmalował górską scenerię o zachodzie słońca. (Vide: Przykład nutowy 3-4-13)

The image shows a musical score for a piece titled 'Adagio' by Li Yinghai (黎英海曲). The score is written for piano and voice. It is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The piano part features arpeggiated chords, with dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*. The vocal line includes the lyrics '白日依山尽' (Báirì yīshān jìn). The score includes a fermata over the final note of the vocal line.

Przykład nutowy 3-4-13

Przed rozpoczęciem drugiej części utworu, fortepianowe interludium wprowadza trzeci i czwarty wers wiersza. Stanowi ono przejście między dwoma częściami o zróżnicowanym ładunku emocjonalnym i organizacji tonalnej. Stosując *accelerando* uniknąć

można monotonii przy powtarzaniu tych samych akordów. Jednocześnie zabieg ten zapowiada pełen pasji nastrój drugiej części, wyrażającej determinację równą nieuchronności, z jaką wzburzone fale zmierzają do morza. (Vide: Przykład nutowy 3-4-14)

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 14. The middle staff is the piano accompaniment, starting at measure 14. The bottom staff is the piano accompaniment, starting at measure 17. The score is in 6/8 time, key of B-flat major, and marked 'Moderato'. The piano part features a rhythmic pattern of chords with a 'pp' dynamic and a tempo instruction '慢起渐快' (slow start, gradually faster). The vocal line has lyrics in Chinese: '欲穷千里目'.

Przykład nutowy 3-4-14

3.4.3 Podsumowanie podobieństw i różnic w akompaniamentach fortepianowym analizowanych cykli pieśni

W pieśniach artystycznych obu kompozytorów akompaniament fortepianowy odgrywa niezwykle istotną rolę. Nie tylko doskonale zintegrowany jest z partią wokalną, ale jednocześnie „znaczące ekspresyjnie figury muzyczne i rytmiczne w fakturze fortepianu pomagają partii wokalnej w podkreśleniu nastroju, uwypukleniu koncepcji artystycznej, kreacji wizerunku i ekspresji charakteru”.⁶⁴ Traktować je można jako niezależne miniatury fortepianowe.

1. Precyzyjne podkreślenie nastroju

Z punktu widzenia akompaniamentu fortepianowego do pieśni artystycznej, choć Schumann i Li Yinghai różnili się pod względem doboru figur muzycznych i rodzaju faktury, to obaj przykładali ogromną wagę do roli akompaniamentu fortepianowego w podkreślaniu nastroju i emocji, starannie dobierając środki muzyczne i kształtując fakturę partii fortepianowej. W cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*, różnorodność faktury fortepianowej i różne poziomy jej złożoności noszą znamiona stylu romantycznego. „Innowacyjne podejście, pozwalające na uzyskanie bardziej wysublimowanego efektu,

⁶⁴ Wang Dayan 王大燕, *Wprowadzenie do pieśni artystycznej (艺术歌曲概论)* [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2009, str. 359

sprawia że partia akompaniamentu zbliżona jest charakterem do miniatur fortepianowych.”⁶⁵ Warto również zwrócić uwagę na ekspresyjność partii fortepianowej, która zapewnia równowagę między poezją a muzyką, partią wokalną a partią akompaniamentu. Niemelodyczne elementy partii fortepianu stanowią doskonale uzupełnienie partii wokalnej, a obszerna koda dopełnia całości. Jednocześnie partia akompaniamentu może być wykonywana jako niezależny utwór, co stanowi jeden z wyróżników twórczości wokalnej Schumanna.⁶⁶ Akompaniament fortepianowy Li Yinghaia w cyklu *Trzy wiersze tangowskie* również zasługuje na najwyższe uznanie. Kompozytor często za pomocą bardzo ograniczonego materiału muzycznego, w zwięzły i niezwykle umiejętny sposób osiąga pożądany efekt artystyczny. Jego akompaniament odznacza się oryginalnością pod względem inkorporacji elementów harmoniki ludowej oraz świeżością myśli artystycznej. Obaj kompozytorzy wykazali się ogromnym talentem w doborze środków muzycznych spójnych z koncepcją artystyczną wiersza, w taki sposób, by przez integralne połączenie tekstu, melodii partii wokalnej i partii akompaniamentu, jak najpełniej wykorzystać potencjał ekspresyjny utworu, uzyskując bogactwo wizualnych i emocjonalnych konotacji. W ten sposób muzyka porusza duszę, wywołując u odbiorcy rezonans i wynosząc jego doznania estetyczne na wyższy poziom abstrakcji.

2. Doskonale połączenie partii akompaniamentu z partią wokalną

W pieśniach artystycznych Schumanna i Li Yinghaia, akompaniament fortepianowy uzupełnia melodię partii wokalnej i warstwę semantyczną tekstu, wspólnie napędzając rozwój muzyki. Natomiast na początku i końcu utworu, to właśnie partia fortepianu odgrywa kluczową rolę w kreacji muzycznego obrazu. W pieśniach obu kompozytorów, często pojawiają się stosunkowo niezależne fragmenty partii fortepianu o charakterze solowym. Doskonale wykorzystują oni potencjał ekspresyjny wstępu, interludium i kody. Wstęp wprowadza motywy z melodii wiodącej, interludium pełni funkcję łącznika poszczególnych fragmentów wiersza i partii wokalnej, a koda dokonuje swoistego podsumowania i pełni rolę klamry kompozycyjnej. Faktura partii akompaniamentu odznacza się też dużą różnorodnością, co pozwala na podkreślenie i uwypuklenie melodycznej i rytmicznej specyfiki partii wokalnej. Integralne połączenie partii wokalnej z partią akompaniamentu nadaje wyrażonym emocjom prawdziwości i siły ekspresji.

⁶⁵ Ibidem, str. 363

⁶⁶ McCauley M. E., *A Woman's Timeless Path of Life and Love: Voicing and the Feminine Persona in Robert Schumann's Frauenliebe und Leben, Opus 42, and David Eddelman's Journey*, DMA diss., University of Kentucky, 2010

3. Odmalowanie perfekcyjnego obrazu muzycznego

Cykl pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* nie jest zbiorem ośmiu niezależnych utworów, lecz kompletnym obrazem artystycznym, w którym każda z części tworzy integralną całość, połączoną jednym tematem i przeżyciami jednej bohaterki. Za pomocą różnego tempa, tonacji, faktury i melodii, kompozytor stworzył żywy i spójny obraz muzyczny, odzwierciedlający wewnętrzne przeżycia bohaterki na różnych etapach życia. W partii akompaniamentu, Schumann czasem stosuje skoczne akordy, podkreślające podekscytowanie i zmieniające się emocje, czasem partia fortepianu zdaje się spokojnie płynąć, ukazując pogrążenie się bohaterki we wszechogarniającym uczuciu szczęścia. Obrazowanie muzyczne Schumanna w omawianym cyklu odznacza się ogromną poetyckością, co nadaje mu silnie romantyczny charakter. Można powiedzieć, że był on pionierem romantycznego akompaniamentu fortepianowego. Natomiast w cyklu pieśni *Trzy wiersze tangowskie*, Li Yinghai zawarł wyrażane w wierszu emocje w muzycznych obrazach. Za pomocą barwy fortepianu dokonał imitacji brzmienia tradycyjnych chińskich instrumentów, takich jak *pipa*, *guzheng* i *guqin*, jak również odgłosów śpiewu ptaków, bicia dzwonów czy wzburzonych fal. Za pośrednictwem dźwięku odmalował scenerię w sposób wykraczający poza ramy języka. Stworzone przez kompozytora muzyczne obrazy wywołują wizualne skojarzenia, wydobywając głębsze pokłady muzycznych treści. Skrupulatne i wysublimowane obrazowanie nadaje pieśniom świeżości i siły wyrazu.

Rozdział IV

Porównanie stylistyki cykli pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

4.1 Stylistyka cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

4.1.1 Połączenie ducha czasu z narodowym i literackim charakterem

1) Połączenie ducha czasu z narodowym charakterem

Wybuch rewolucji francuskiej w XIX wieku spowodował ogromne zmiany na kontynencie europejskim, prowadząc m.in. do rozbudzenia niemieckiej świadomości narodowej. Wraz z pogłębianiem się wpływu myśli narodowyzwoleńczej, wielu muzyków zaczęło stopniowo uwalniać się z okowów (prymatu) rozumu, kładąc większy nacisk na uczucia. Zerwano z ograniczeniami formalnymi epoki Klasycyzmu, dążąc do subiektywnej ekspresji emocjonalnej. W XIX wieku pojawiła się z Niemczech grupa pisarzy, takich jak Heinrich Heine i Johann Wolfgang von Goethe. W swojej twórczości inkorporowali oni elementy niemieckich legend i podań ludowych. Ich liczne wiersze i powieści wywarły niebagatelny wpływ na lirykę wokalną.

Pod względem stylistyki, muzyka romantyczna podkreśla prawa człowieka i wartość jednostki. Większość utworów przykłada ogromną wagę do odzwierciedlenia dążenia do wolności. Ponadto, twórczość każdego kompozytora wyróżnia się osobistym, unikalnym stylem. Z punktu widzenia kulturowej tradycji, twórczość kompozytorów zakorzeniona jest w narodowej kulturze i posiada silny koloryt lokalny. W swojej książce *Musikalische Haus- und Lebens-Regeln*⁶⁷, Schumann napisał: „Należy uważnie słuchać wszystkich pieśni ludowych, ponieważ są one skarbcem najpiękniejszych melodii. Otworzą one twoje oczy, byś mógł dostrzec bogactwo narodowych stylów”.⁶⁸ Jako typowy kompozytor niemiecki, Schumann czerpał natchnienie przede wszystkim z życia codziennego i muzyki ludowej. Ponadto, Schumann doskonale odzwierciedlił w swojej muzyce takie cechy narodu niemieckiego, jak skrupulatność, racjonalność i powściągliwość, jednocześnie jednak przeciwstawiał się podporządkowaniu muzyki rozumowi, dążąc do naturalności i uwolnienia ludzkich instynktów. Nigdy nie hamował ekspresji prawdziwych, skrywanych głęboko w sercu emocji i gorącego pragnienia doświadczenia w życiu spełnienia i szczęścia. Ponadto, biorąc pod

⁶⁷ Cutler T., *Bending the Rules of Music Theory: Lessons from Great Composers*, Taylor & Francis 2019

⁶⁸ https://www.schumann-zwickau.de/en/04/robert/haus_lebensregeln.php

uwagę fakt, iż kompozytorowi przyszło żyć w czasach nieustannego ścierania się rodzącego się kapitalizmu z upadającym ustrojem feudalnym, w obliczu społecznych konfliktów, tym bardziej pragnął spokojnego życia. Dlatego też z natury romantyczny Schumann, dał wyraz swoim narodowym sentymentom i oczekiwaniom kulturowym poprzez kreację muzycznych wizerunków w swoich dziełach. Schumann miał duże oczekiwania względem mieszczańskiej demokracji, żywił ogromne zainteresowanie muzyką ludową, a tworzone przez niego utwory miały wyraźnie niemiecki charakter. „Schumann był niezwykle wierny narodowemu stylowi, jego melodie odznaczają się ludową prostotą, a umiejętne zastosowanie harmonii i faktury pozwala na odmalowanie urzekających obrazów poetyckich.”⁶⁹ W cyklu pieśni *Miłość i życie kobiety*, Schumann bardzo skrupulatnie odzwierciedla całą gamę emocji doświadczonych przez bohaterkę na przestrzeni jej życia. Za pomocą prostej melodii oraz poetyckiej, romantycznej stylistyki o narodowym charakterze, kompozytor niezwykle sugestywnie ukazał świat wewnętrzny kobiety w całej jego złożoności, wyrażając w ten sposób tak ważne dla XIX-w. romantyzmu dążenie do wolności i demokracji.

2) Połączenie ducha czasu z literackim charakterem

Schumann, jako wybitny przedstawiciel epoki Romantyzmu, aktywny był na niwie literatury, krytyki muzycznej i kompozycji. Jego twórczość odznaczała się nie tylko przejrzystą logiką i głębią znaczeń, ale również silnie literackim charakterem. Termin „literackość” znajdował zastosowanie nie tylko w jego recenzjach twórczości innych kompozytorów, cykl *Miłość i życie kobiety* jest przykładem integralnego połączenia literatury i muzyki. Traktowanie literatury jako logicznego klucza do kształtowania muzyki, elementu wpływającego na każdy aspekt dzieła, od koncepcji artystycznej, poprzez organizację tonalną i środki harmoniczne, po fakturę utworu, jest przejawem innowacyjnego myślenia tego kompozytora wczesnego Romantyzmu. „Jest on introspekcyjny i idealistyczny, na płaszczyźnie duchowej pod każdym względem rezonujący z ówczesną literaturą”.⁷⁰ Schumann „od najmłodszych lat dorastał w otoczeniu literatury, żaden inny kompozytor nie próbował w takim stopniu jak on zintegrować dźwięku z literaturą”⁷¹. To właśnie doskonała znajomość literatury pomogła Schumannowi wynieść pieśń artystyczną ponad literalne znaczenie tekstu i stworzyć arcydzieła liryki wokalne, poruszające najczulsze struny duszy. Zazwyczaj istotą pieśni artystycznej jest kreacja muzycznego obrazu w oparciu o treści literackie oraz wyrażenie

⁶⁹ Muxfeldt K., *Frauenliebe und Leben Now and Then*, 19th-Century Music 25, no. 1 (Summer 2001): 27–48

⁷⁰ Soli R., *Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs*, In Music and text: critical inquiries, edited by Steven Paul Scher, 219–240. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992

⁷¹ Schonberg H.C., *Życie wybitnych kompozytorów* [M], tłum. Leng Shan, Hou Kun, Wang Ying i inn., Sanlian Shudian, Pekin 2007

ducha literatury poprzez środki muzyczne. Dlatego też kompozytor musi w ograniczonej formie muzycznej precyzyjnie przekazać za pomocą muzyki treści zawarte w wierszu oraz odmalować emocje bohaterów.⁷² Pod tym względem Schumann niewątpliwie osiągnął perfekcję. Za pomocą zwyczajnych środków muzycznych nadawał utworom niezwykle ładunku emocjonalnego, zachowując jednocześnie charakterystyczną dla romantycznych dzieł stylistykę. Zarówno pod względem warstwy dźwiękowej, jak i treści, utwory jego odznaczają się zniuansowaniem, wrażliwością, niezłomnością i pasją. Jak ujął to sam kompozytor, „łzy i westchnienia nie są w stanie prawdziwie poruszyć serca, nie mogą równać się z siłą zawartą w melodii”⁷³. Utwór muzyczny odzwierciedla filozofię kompozytora, jego kanony estetyczne, wartości życiowe i ogólną znajomość kultury. *Miłość i życie kobiety* stanowi prawdziwą perełkę pod względem połączenia literatury z muzyką. Z jednej strony, cykl ten przesycony jest pragnieniem doświadczenia prawdziwej miłości, z drugiej zaś romantyczne uczucia wyrażane są przez kompozytora za pośrednictwem przemyślanej struktury, co nadaje całości ogromnej spójności pod względem połączenia literackiej estetyki z budową dzieła muzycznego. Na głębszym poziomie, cykl ten wyraża również emocje i wewnętrzne przeżycia samego kompozytora.

4.1.2 Połączenie liryzmu z dramatyзмом

Schumann to niezwykle płodny kompozytor, odznaczający się pasją tworzenia i niewyczerpaną wena artystyczną. Jego spojrzenie na życie jest przenikliwe i oryginalne, co w połączeniu z wyboistą drogą do ślubu, dało mu ogromną wrażliwość i umiejętność ukazania subtelných odcieni uczuć. Tak więc pod względem liryzmu, przywiązywał szczególną wagę do głębi uczuć i precyzji ich wyrażania, do jak najlepszego zrozumienia stanu emocjonalnego bohatera i jego wnikliwej analizy. Z punktu widzenia melodyki, ma ona charakter bardziej melorecytacyjny, bez ścisłych ram strukturalnych i odznacza się dużą zmiennością. Cykl *Miłość i życie kobiety* odzwierciedla dramatyczne przeżycia miłosne pewnej bohaterki. Schumann w niezwykle umiejętny sposób oddaje jej uczucia za pomocą lirycznej melodii, dowodząc charakterystycznego dla jego filozofii twórczej potencjału ekspresyjnego muzyki. Uczucia wyrażone w cyklu nie ograniczają się do bólu i radości, są bowiem dużo bardziej złożone i zniuansowane. Każda najdrobniejsza zmiana nastroju i każde doświadczenie emocjonalne znajduje u Schumanna swoje odzwierciedlenie, proste,

⁷² Chu Hailun 初海伦, *Artystyczna osobliwość w kontekście życiowym – studium liryki wokalne Schumanna z perspektywy psychologicznej* (生命语境中的艺术奇葩-舒曼声乐艺术之心理背景与特征初探) [J], Renmin Yinyue 2011 (1), str. 76-78

⁷³ Yansen G., *Schumann o muzyce i muzykach* [M], tłum. Chen Dengyi, Renmin Chubanshe, Pekin 1978

powściągliwe, głębokie i przemawiające. Przeżycia bohaterki pozbawione są silnych konfliktów, jednak nie jest ona w stanie uniknąć tragicznego finału.

Miłość i życie kobiety jest cyklem pieśni artystycznych i chociaż pozbawione są one silnych konfliktów dramatycznych i różnorodności postaci, to z punktu widzenia literackiej teorii dramatu, jest to cykl o dramatycznym zabarwieniu. Posiada zarówno element konfliktu, jak i bohaterów oraz sytuację dramatyczną. Na przykład, w czwartej pieśni cyklu, *Du ring an meinem finger*, marzenie dziewczyny spełnia się, otrzymuje pierścienek zaręczynowy od ukochanego. Jej bezgraniczne szczęście i gotowość oddania wybrankowi serca całego swojego życia wyczuwalne są w całym utworze, który przypomina kieliszek wybornego, odurzającego wina. Wyraźny kontrast między niepokojem życia codziennego a szczęściem dziewczyny, powściągliwością przy pierwszym spotkaniu a obecnym brakiem zahamowani, a także przemiana bohaterki, nadają muzyce różnorodności w jedności oraz kreują subtelny konflikt, podkreślając teatralny charakter utworu.

Cykl Schumanna *Miłość i życie kobiety* charakteryzuje się zarówno dramatyзмом, jak i liryzmem. Z jednej strony podporządkowany jest fabule, z drugiej natomiast ograniczony jest przez własną logikę rozwoju. Integralne połączenie liryzmu z dramatyзмом czyni omawiany cykl żywym, poruszającym i pięknie tragicznym.

4.1.3 Połączenie artyzmu z inspiracją życiem i oniryzmem

Schumann był kompozytorem charakteryzującym się ogromną erudycją i doskonałą znajomością literatury, a jego utwory odznaczały się skrupulatnie przemyślaną koncepcją artystyczną i innowacyjnością podejścia. Jednocześnie, osobowość Schumanna miała dwa oblicza, spokojne i porywcze, niczym Florestan i Euzebiusz w stworzonej przez kompozytora fikcyjnej grupie *Davidsbündler*⁷⁴, reprezentujący zestawienie dwóch skrajności: pasji i bojowości, z opanowaniem i powściągliwością. Tłumaczy to dlaczego muzyka Schumanna, bardziej niż u wielu innych kompozytorów, pełniej odzwierciedla głębię, wewnętrzny konflikt i napięcie typowe dla ducha romantyzmu. Połączenie muzyki skomponowanej przez skrupulatnego, wrażliwego Schumanna z romantyczną poezją, dało w efekcie pieśni wyróżniające się szczerością emocji i onirycznym charakterem. Sztuka pochodzi z życia, a Schumann potrafił odmalować obrazy i wyrazić emocje z pogranicza świata rzeczywistego i świata iluzji. W jego muzyce skrywa się nie tylko charakter kompozytora, ale również jego

⁷⁴ *Davidsbündler* (Liga Dawida), to fikcyjny twór Roberta Schumanna, pełen literackości i poetyckości. Nazwa nawiązuje do starotestamentowej postaci Dawida, walczącego z Filistynami. Używając tej biblijnej aluzji, Schumann ukazał światopoglądową walkę muzyków o podobnych do jego przekonaniach z muzykami o skostniałych poglądach.

głębokie uczucie do ukochanej żony, Klary, którą uczynił bohaterką omawianego cyklu. Poza doskonałym połączeniem poezji z muzyką, cykl *Miłość i życie kobiety*, jak wskazuje sama jego nazwa, czerpie inspirację z życia. Mistrzowska integracja melodii pieśni z partią akompaniamentu czyni portret bohaterki jeszcze żywszym, stawiając jednocześnie partię fortepianu na równi z partią wokalną. Uzupełniają się one wzajemnie, a partia akompaniamentu wynosi cykl na jeszcze wyższy poziom artyzmu, sprawiając że muzyka czasem jest pełna żarliwej pasji, czasem ulotna niczym sen, czasem gwałtowna, czasem nieuchwytna, czasem ekscentryczna, czasem niezwykle głęboka. Zestawienie wizerunku łagodnej kobiety z pełną pasji dziewczyną tworzy niezwykle sugestywny portret. Muzyka Schumanna pochłania bez reszty, dając odbiorcy wrażenie odrealnienia.

Cykl *Miłość i życie kobiety* w mistrzowski sposób odmalowuje uczucia, z jakimi kobieta mierzy się w życiu, od zauroczenia, przez podekscytowanie oświadczeniami, sprzeczne emocje związane ze ślubem, radość z bycia matką, po ból po stracie ukochanego, sprawiając że odbiorca mimowolnie doświadcza tych wszystkich emocji osobiście. Tak więc wizerunek kobiety spod pióra Schumanna łączy sztukę, życie i iluzję w integralną całość. Autor tekstu Chamisso ubrał w słowa swoje obserwacje dotyczące życia kobiety, a Schumann skomponował do jego wierszy muzykę, włączając do niej elementy życia swojej żony i jednocześnie nadając muzyce romantycznej nuty oniryzmu. Podobieństwo wykreowanego wizerunku bohaterki do kobiety z krwi i kości sprawia, że cykl z łatwością wywołuje u odbiorcy emocjonalny rezonans.

4.2 Stylistyka cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

4.2.1 Połączenie ducha czasu z narodowym charakterem

1) Duch czasu

Różne epoki odznaczają się odmienną stylistyką i rodzą odmienne dzieła. *Trzy wiersze tangowskie* to cykl pieśni do poezji klasycznej skomponowany przez Li Yinghaia na początku okresu *reform i polityki otwarcia* (1983). W okresie tym, pod wpływem ożywczego powiewu reform, doszło w Chinach do dynamicznego rozwoju gospodarki i kultury na terenie całego kraju.

W zgodzie z duchem czasu i estetycznymi kanonami odbiorców, omawiany cykl powstał do słów trzech klasycznych wierszy. Poprzez połączenie kwintesencji narodowej kultury ze współczesnymi technikami kompozytorskimi, osadzenie cyklu we współczesnym kontekście

i wyjście naprzeciw potrzebom kulturowym, Li Yinghai stworzył dzieło rezonujące na poziomie emocjonalnym i skłaniające do filozoficznej refleksji. Dzięki zakorzenieniu w tradycji, dzięki włączeniu osiągnięć muzyki zachodniej i ciągłej innowacji, kompozytor stworzył muzykę o unikalnie chińskim charakterze. Cykl jest wyrazem miłości do ojczystej ziemi, a jednocześnie prezentuje głębokie przemyślenia na temat rzeczywistości społecznej i natury człowieka.

Po dzień dzisiejszy, pod wpływem starszego pokolenia kompozytorów, z Li Yinghaiem na czele, chińska pieśń artystyczna do poezji klasycznej nieustannie rozkwita feerią barw.

2) Narodowy charakter

Cykl pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie* odznacza się wyraźnym narodowym charakterem i estetyką. Oprócz wykorzystania klasycznych wierszy z epoki Tang, cykl emanuje pięknem muzyki ludowej dzięki zastosowaniu chińskiej pentatoniki i innych elementów tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej. Melodyka wszystkich trzech pieśni oparta jest na brzmieniu ludowych skali, a narodowy charakter odzwierciedlony został również w sposobie kształtowania melodii. W muzyce zachodniej dominuje podejście wielogłosowe, podczas gdy w tradycyjnej muzyce chińskiej melodia prowadzona jest przede wszystkim liniowo. Tego rodzaju myślenie zauważalne jest w cyklu *Trzy wiersze tangowskie*. Temat przewodni przeplata się przez cały utwór we wciąż zmieniającej się formie. Zerwanie z typową dla muzyki zachodniej strukturą akordów i zależnościami między nimi odzwierciedla narodowy charakter stosowanej przez kompozytora harmoniki. Wybór elementów krajobrazu imitowanych w warstwie muzycznej jest również nieprzypadkowy i odpowiada tradycyjnej chińskiej estetyce. Przykładem czego jest m.in. imitacja wiosennego deszczu, śpiewu ptaków i odgłosu kropel na dachu w pieśni *Wiosenny brzask*, imitacja bicia dzwonów i szmeru płynącej wody w *Nocnym cumowaniu przy Klonowym Moście* oraz imitacja dźwięku Żółtej Rzeki w pieśni *Wstępowanie na Wieżę Bociana*.

Li Yinghai zastosował również w analizowanym cyklu elementy zaczerpnięte z tradycyjnej opery chińskiej i muzyki ludowej. Jak zauważył sam kompozytor: pieśń *Wiosenny brzask*, wyraża współczucie dla wiosny, świata i ludzi. Pieśń odznacza się subtelną, nieco melancholijną kantyleną, a melodyka inspirowana jest pochodzącą z prowincji Fujian

„muzyką Południa”.⁷⁵ Ponadto, pierwsza część pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* wyraźnie posiada bezpośredni i pełen rozmachu charakter opery z Henanu.⁷⁶

Warto również zauważyć, iż w warstwie rytmicznej, kompozytor sięgnął po pewne figury imitujące barwę i technikę gry na wybranych chińskich instrumentach tradycyjnych. Na przykład w partii akompaniamentu w pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana*, Li Yinghai zastosował nietypowe odwrócone arpeggia, naśladujące brzmienie pipy, a wprowadzenie licznych nonetoli i sekstoli w *Nocnym Cumowaniu przy Klonowym Moście* ma na celu imitację techniki gry na tradycyjnym chińskim instrumencie *guzheng*. Tego rodzaju zabiegi wzmacniają lokalny koloryt utworów, nadając im unikalnego piękna.

Analizując cykl *Trzy wiersze tangowskie* zauważyć można filozofię twórczą Li Yinghaia, polegającą na połączeniu poszanowania dla tradycji i dążenia do innowacyjności. Fundamentem jego twórczości jest tradycja, włącza jednak do niej współczesne techniki kompozytorskie, dbając jednocześnie o wyrażenie ducha czasu i zachowanie narodowej stylistyki.

4.2.2 Synteza literackości, liryzmu i poetyckiego obrazowania

1) Literackość

Teksty pieśni w cyklu *Trzy wiersze tangowskie* pełne są poetyckiej głębi. Li Yinghai wybrał trzy wiersze klasyczne z okresu dynastii Tang o zróżnicowanej stylistyce, od nostalgicznej, przez radosno-melancholijną, po pełną majestatycznego rozmachu.

Chińska poezja klasyczna poszczycić się może długą historią i dużą wartością artystyczną. Jest ona ucieleśnieniem osiągnięć chińskiej kultury i jej ducha. Większość wierszy klasycznych z epoki Tang i Song używa takich technik jak refleksja nad teraźniejszością poprzez odwołanie do przeszłości, wyrażanie emocji poprzez opis krajobrazu lub bezpośrednia ekspresja emocji i mądrości życiowej. Nacisk kładzie się na precyzję ekspresji i swobodę wyrazu. Li Yinghai wybrał trzy wiersze ze szczytowego okresu panowania dynastii Tang, dbając o dostosowanie estetyki utworów do koncepcji artystycznej poetów, tak aby jak najlepiej przekazać treści zawarte w wierszu. Każdy z trzech wierszy niesie inny ładunek emocjonalny, dlatego też melodia każdej pieśni reprezentuje odmienną stylistykę,

⁷⁵ Li Yinghai 黎英海, *Tradycja i innowacja – zbiór esejów na temat chińskiej muzyki ludowej. Poetycki zamysł, muzyczny obraz, emocje w głosie – refleksje na temat komponowania muzyki do trzech wierszy tangowskich* (继承与求索-中国民族音乐文集. 诗意·乐境·声情——为三首唐诗谱曲的一些想法) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2004, str. 92

⁷⁶ Ibidem, str. 93

odpowiednią do treści i emocji wiersza. Melodia ta w wykonaniu śpiewaka powinna wyrażać specyfikę chińskiej kultury, by ostatecznie osiągnąć harmonię między dźwiękiem, człowiekiem i sercem.

Wykonując pieśni artystyczne, poza rozwijaniem sztuki muzycznej, można wejść w dialog ze sztuką sceniczną. Utwór wyraża bowiem nie tylko emocje, ale i treści kulturowe. Umiejętność ukazania tych treści jest odzwierciedleniem umiejętności i świadomości estetycznej wykonawcy. W pieśniach artystycznych do poezji klasycznej wpływ na ekspresję emocji i treści kulturowych ma prozodia wiersza, język artystyczny służy do kreacji muzycznych obrazów, a specyfika fonetyki i intonacji decyduje o literackości pieśni. Na piękno muzycznej warstwy pieśni artystycznej spojrzeć można z perspektywy poetyki, pozwalając odbiorcy na poszerzanie horyzontów nie tylko muzycznych, ale i literackich.

2) Liryzm

W eseju *Poetycki zamysł, muzyczny obraz, emocje w głosie*, Li Yinghai zauważył, iż „siłą muzyki jest jej liryzm, komponując muzykę do tego rodzaju wierszy, należy wykreować muzyczny obraz inspirowany treścią wiersza, za pomocą muzyki wyrazić wewnętrzne przeżycia poety.” Wiersze klasyczne, które zainspirowały Li Yinghaia do stworzenia analizowanego cyklu cieszą się popularnością po dziś dzień. Decyduje o tym nie tylko ich muzyczny charakter, ale przede wszystkim piękno ich artystycznej koncepcji. Na podstawie przedstawionej wcześniej analizy stwierdzić można, iż kompozytor przykłada ogromną wagę do liryzmu. W celu wyrażenia emocji i koncepcji artystycznej wierszy, Li Yinghai niezwykle skrupulatnie podszedł do kwestii kształtowania linii melodycznej, starając się połączyć muzykę i wyrażane w poezji uczucia w integralną całość. Nastrój pieśni *Wiosenny brzask* zabarwiony jest nutą skargi, wyraża ona żal z powodu niepowodzenia w karierze urzędniczej i wewnętrzne rozterki związane z mieszkaniem na odludziu. Dla oddania tych emocji, kompozytor dodał m.in. do tekstu partykułę „och” (哦) i umieścił ją na słabej części taktu, wyrażając wewnętrzny niepokój podmiotu lirycznego, który pragnie wyrazić swoje uczucia, ale brakuje mu słów, przez co poprzestaje na westchnieniu. W utworze *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, poeta wprowadza temat poprzez odmalowanie krajobrazu. We wstępie, kompozytor zastosował puste kwinty w niskim rejestrze, imitujące dźwięk dzwonów. Motyw ten przeplata się przez całą pieśń, nadając nocnej scenerii zabarwienia wyobcowania. Ozdobniki w głosie środkowym i nonetole w rejestrze wysokim imitują barwę instrumentu *guzheng*, odzwierciedlając krakanie wron i mroźną aurę. Powyższe elementy krajobrazu podkreślają samotność i przygnębienie poety. Z kolei w pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana*,

kompozytor za pomocą pustych kwint i skoków interwałowych oddał emocjonalne poruszenie podmiotu lirycznego.

3) Poetyckie obrazowanie

W cyklu *Trzy wiersze tangowskie* Li Yinghai dokonał doskonałej integracji poezji z partią akompaniamentu, zgodnie ze stylistyką „obrazu w wierszu i wiersza w obrazie”. Wykonując partię fortepianu w pieśni artystycznej, pianista musi użyć muzycznej wyobraźni, by za pomocą sztuki muzycznej odmalować opisaną w wierszu scenerię i uwypuklić wyrażane w wierszu emocje. Ogólnie rzecz ujmując, partia akompaniamentu w tym cyklu pieśni wchodzi w interakcję z partią wokalną, imitując za pomocą interwału sekundy dźwięk kropel deszczu, a także naśladując bicie dzwonów w świątyni Hanshan za pośrednictwem pustych w brzmieniu interwałów kwinty. Dzięki temu słuchacz zostaje przeniesiony w świat przedstawiony i doświadczyć może uroku muzyki, kreującej poetyckie obrazy.

Jak widać na powyższych przykładach, pieśni artystyczne inkorporujące elementy poezji odznaczają się literackim charakterem, liryzmem i poetyckim obrazowaniem, co nadaje im nieprzemijającego uroku. Urok ten z kolei czyni je arcydziełami liryki wokalne, cieszącymi się ogromną popularnością wśród odbiorców.

Rozdział V

Porównanie aspektów wykonawczych w cyklach pieśni Schumanna

Miłość i życie kobiety oraz Li Yinghaia Trzy wiersze tangowskie

5.1 Porównanie języka

5.1.1 Charakterystyka językowa cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

Język niemiecki jest językiem indoeuropejskim z grupy zachodniej rodziny języków germańskich. Posiada 26 liter klasycznych, 3 przegłosy: ä, ö, ü i jedną specyficzną literę ß. Ponadto występują w nim samogłoski złożone, takie jak ei, ai, ay, au, eu, äu, a także liczne połączenia spółgłoskowe, m.in. ch, sch, ng, nu. Fonetykę języka niemieckiego podzielić można ogólnie na dwa działy, obejmujące odpowiednio wymowę samogłosek i spółgłosek. Poniżej przedstawiona zostanie specyfika fonetyki języka niemieckiego z perspektywy tekstu pieśni z analizowanego cyklu oraz doświadczeń autorki w wykonaniu tych utworów.

5.1.1.1 Wymowa samogłosek

W języku niemieckim wyróżnia się samogłoski długie i krótkie. Przy wymowie samogłosek długich należy w miarę możliwości wydłużyć czas realizacji samogłoski, natomiast w przypadku samogłosek krótkich, należy kontrolować stopień otwarcia ust, dbając o precyzję wymowy.

1. W następujących przypadkach samogłoski wymawia się jako długie:

- (1) Samogłoski przed niemą literą „h”, jak np. w następujących słowach z cyklu: gesehen, ihn, mehr, bahnen, hehr, hoher, wahl, belehrt, ihr, ihm, sehen.
- (2) Samogłoski złożone: aa, oo, ee; samogłoska „i” nie ulega zdwojeniu, lecz zastępowana jest przez dyftong „ie”, jak np. wie, lieber, tiefstem, spiele, nied're, liegt, dienen, die.
- (3) Gdy po samogłosce nie ma spółgłosek lub występuje pojedyncza spółgłoska, czego przykładem są w cyklu wyrazy: er, der, du, schlag, wo, so, traf.

2. W następujących przypadkach samogłoski wymawia się jako krótkie:

- (1) Samogłoski występujące przed geminatą lub połączeniem więcej niż dwóch spółgłosek, jak np. bild, heller, alles, still, blikke, herrlichste, lippen, hell, himmel, stilles, kennen, allen, kanns, fassen, fromm, will, schlossen, schmücken, immer, lass, dessen, still, kannst, gibt, mutter, mann, lust, hast, blikket, welt.
- (2) Gdy po samogłosce występują następujące połączenia spółgłosek: sch, tz, pf, ng, nk, ck, chs, cks; w omawianym cyklu pieśni przykładem tego są m.in. wyrazy blicke, blickest, bang, jetzt, Überschwenglich, nahrung.

5.1.1.2 Wymowa spółgłosek

W języku niemieckim zdecydowana większość wyrazów kończy się spółgłoską. Ze względu na to, że spółgłoski łatwo blokują przepływ powietrza, w trakcie śpiewu zakłócają one płynność dźwięku. Dlatego niezwykle istotne jest by każdą spółgłoskę wymawiać bardzo wyraźnie, czysto, unikając niepotrzebnych zmian ułożenia ust, mięśnie aparatu głosowego powinny być odpowiednio napięte. W procesie wymowy należy zachować jednorodność barwy, a każda spółgłoska powinna wybrzmieć precyzyjnie i poprawnie.

- (1) Spółgłoski dźwięczne b, d, g na końcu sylaby lub przed spółgłoską bezdźwięczną wymawiane są jak odpowiadające im spółgłoski bezdźwięczne p, t i k. Np. w następujących wyrazach z analizowanych pieśni: glaub, blind, magd, tod, fand, ring, bleib, schlag. Jednak przed spółgłoskami r i l, wymawiane są one jako głoski dźwięczne.
- (2) Spółgłoska „s” występująca przed samogłoską wymawiana jest jako dźwięczna głoska [z], jak np. seit, seh, sein so, also, selig, segen, seligen, selber, sonst, rosen, so, sie, sehen, sollst, sagen, gesagt, sich. Przed spółgłoską lub na końcu wyrazu, spółgłoska „s” posiada natomiast wymowę bezdźwięczną ([s]), jak np. drugie „s” w wyrazie sonst, a także spółgłoska „s” w wyrazach ist, farblos, was, das, stern, es, gesprochen, lust, goldenes, des, lebens, erst, als, aus, es, brust, fest. Spółgłoska ss/ ß zawsze odznacza się wymową bezdźwięczną, czego przykład stanowią m.in. wyrazy lass, süßer, fassen, dass, weiss, heisst.
- (3) Spółgłoska „v” wymawiana jest czasem jako głoska bezdźwięczna [f], czasem jako dźwięczna [v]. W następujących wyrazach z cyklu posiada wymowę bezdźwięczną: vor, von, viele, verloren, verscheuchen, verwundert, verlornes. Natomiast w

przypadku zapożyczeń językowych, gdy po spółgłosce „v” występuje samogłoska, wymawia się ją jako głoskę dźwięczną.⁷⁷

- (4) Spółgłoska „ch” występująca po samogłoskach a, o, u, au, wymawiana jest [x], jak np. w wyrazach taucht, nach, betrachten, auch, noch, andacht, erwacht, lacht. Natomiast po samogłoskach e, i oraz wszystkich spółgłoskach, zmienia wymowę na [ç], m.in. w takich słowach jak ich, nicht, licht, brich, mich, ich, unendliche, friedlich, euch, feuchten.
- (5) Spółgłoska „g” na końcu wyrazu, w połączeniu z samogłoską „i” wymawiana jest [ç], jak np. w wyrazach selig, freudig.
- (6) Spółgłoska „s” na początku wyrazu, przed spółgłoską „t” wymawiana jest [ʃ], m.in. w słowach sterben, stirne, streuet.

Wykonując pieśni z cyklu *Miłość i życie kobiety*, należy zwrócić uwagę nie tylko na czystą, precyzyjną wymowę samogłosek, ale również zależności zachodzące między samogłoskami i spółgłoskami. Samogłosek i spółgłosek nie należy sztucznie rozdzielać, ale również nie można dopuścić do tego, by się zlewały. Należy zwrócić szczególną uwagę także na akcent logiczny i opanować zarówno fonetykę, jak i prozodię danego języka. Przed przystąpieniem do śpiewania, należy cierpliwie, sumiennie ćwiczyć czytanie tekstu, ściśle przestrzegając zasad wymowy języka niemieckiego. W języku ważna jest wyraźna, dynamiczna artykulacja i podkreślenie akcentów. Niedostateczne zaznaczenie lub przesunięcie akcentów może prowadzić do trudności w zrozumieniu.

5.1.2 Charakterystyka językowa cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

Język chiński zalicza się do języków sino-tybetańskich. Sylaby w języku chińskim składają się z nagłosu, wygłosu i tonu. Wyróżnia się 23 nagłosy, 26 wygłosów i 4 tony. TONY stanowią jeden z wyróżników języka chińskiego, odnoszą się do wysokości dźwięku w poszczególnych sylabach i mają bezpośredni wpływ na kierunek melodii.⁷⁸

Nagłos stanowią spółgłoski, podczas gdy wygłos składa się głównie z samogłosek. Najbardziej skomplikowany wygłos złożony jest z trzech elementów: głoski w pozycji śródgłosowej (i, u, ü), samogłoski i głoski w pozycji rymowej. Głoską w pozycji rymowej

⁷⁷ Yu Runyang 于润洋, *Muzyka romantyczna – komentarz do wpisu z „Encyklopedii muzycznej”* (浪漫主义音乐——为《音乐百科全书》词条释文而作) [J], *Yinyue Yanjiu* 2004 (1), str. 96

⁷⁸ Shao Jingmin 邵敬敏, *Kompendium współczesnego języka chińskiego* (现代汉语通论) [M], Shanghai Jiaoyu Chubanshe 2016 (08), str. 15

może być spółgłoska lub samogłoska. Sylaba może nie mieć nagłosu, ale musi posiadać wygłos. Na przykład, w pieśni *Wiosenny brzask* występuje słowo „哦”, które składa się wyłącznie z wygłosu „o”.

Przy wykonaniu pieśni artystycznych Li Yinghaia, niezwykle istotna jest wyraźna wymowa nagłosu i wygłosu, a poprawna dykcja powinna iść w parze z jakością dźwięku. Dlatego tak ważne jest zrozumienie specyfiki i zasad wymowy języka chińskiego. Wyróżnić można cztery zasadnicze sposoby wymowy chińskich sylab, które omówione zostaną na przykładach zaczerpniętych z *Trzech wierszy tangowskich*:

- 1) Wymowa dwuczłonowa ze złożonym wygłosem: wygłos złożony traktuje się jako całość, którą łączy się z nagłosem. Np. w zdaniu „春眠不觉晓，处处闻啼鸟” (*chūn mián bù jué xiǎo, chù chù wén tí niǎo*) z pieśni *Wiosenny brzask*:

春: ch→ūn=chūn 闻 w→én=wén

- 2) Wymowa dwuczłonowa z prostym wygłosem: najpierw należy odnaleźć miejsce artykulacji nagłosu, a następnie płynnie przejść do realizacji wygłosu, zamykającego sylabę. Przykład stanowią następujące sylaby z przytoczonego wyżej zdania:

不: b→ù=bù 处: ch→ù=chù 啼: t→í=tí

- 3) Wymowa trójczłonowa: dotyczy sylab składających się z trzech segmentów – nagłosu, śródgłosu i wygłosu, które podczas artykulacji sylaby łączy się w całość. Np. w zdaniu „月落乌啼霜满天” (*yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān*) z pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*:

天: t→i→ān=tiān

霜: sh→u→āng=shuāng

- 4) Wymowa z łączeniem nagłosu i śródgłosu: polega na połączeniu nagłosu z samogłoską w pozycji śródgłosowej, które stanowią razem jedną jednostkę fonetyczną. Jednostkę tę czyta się razem z następującym po niej wygłosem. Przykładem jest następujące słowo w zdaniu „黄河入海流” (*huáng hé rù hǎi liú*) z pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana*:

黄: h→u→áng=hu→áng=huáng

Zasady wymowy: nagłos należy czytać delikatnie, śródgłos szybko, w wygłos dźwięcznie. Wszystkie te trzy elementy powinny być wyartykułowane wyraźnie, ze zwróceniem szczególnej uwagi na precyzyjną wymowę zakończenia sylaby.

5.1.3 Podsumowanie podobieństw i różnic

Enrico Caruso powiedział niegdyś: „bez poprawnej dykcji w języku mówionym nie ma mowy o poprawnym śpiewie”.⁷⁹ Jak widać, opanowanie właściwej dykcji i zrozumienie zasad rządzących danym językiem są dla adepta sztuki wokalne kluczowe w wykonaniu i dobrej interpretacji utworów wokalnych. „Muzyka wokalna, w odróżnieniu od muzyki instrumentalnej, do wyrażenia uczuć używa unikalnej dla ludzkości funkcji języka, dzięki czemu odznacza się niezwykle czarem. Niezależnie od narodowości, kompozytorzy tworzą utwory wokalne w oparciu o specyfikę fonetyki swojego ojczystego języka. Dlatego adeptci sztuki wokalne muszą studiować i przyswoić sobie cechy charakterystyczne danego języka, bez tej umiejętności nie są bowiem w stanie opanować muzyki wokalnej.”⁸⁰

Język niemiecki i język chiński poszczycić się mogą długą historią, a w niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej, muzyka i język są ze sobą nierozzerwalnie związane, linia melodyczna podąża bowiem za naturalną prozodią języka. Język niemiecki wyróżnia się dużym uporządkowaniem, precyzją i wysokim stopniem logiczności. Podczas artykulacji aparat głosowy odznacza się większym stopniem napięcia niż w języku chińskim, a głoski wymawiane są z większą siłą. Ucząc się niemieckich utworów, należy wyraźnie wyartykułować każdą samogłoskę wplecioną w połączenia spółgłoskowe, a jednocześnie zadbać o płynność dźwięku. Wymowa spółgłosek powinna być twarda i wyrazista, z zachowaniem specyfiki fonetycznej każdej z głosek. Język chiński, ukształtowany w odmiennym kontekście kulturowym, wyróżnia się zdecydowanie większą ilością sylab otwartych w porównaniu z językiem niemieckim, przez co brzmi okrągłej i pełniej. W chińskiej wokalistyce przywiązuje się dużą wagę do zasady „poprawnej dykcji i pięknego głosu”, która jest kluczowa w wykonawstwie chińskiej pieśni artystycznej.

Samogłoski w języku niemieckim dzieli się na krótkie i długie, a różny stopień otwarcia ust decyduje o odmiennym brzmieniu. W języku chińskim brakuje takiego rozróżnienia, dlatego poprawna wymowa samogłosek krótkich i długich jest dla chińskich artystów jednym z podstawowych zagadnień w nauce fonetyki języka niemieckiego. Ponadto, należy zwrócić uwagę na rozłożenie akcentów (w języku niemieckim akcent najczęściej przypada na pierwszą sylabę). Dobrym ćwiczeniem jest czytanie tekstu w rytmie pieśni. Recytując tekst,

⁷⁹ Tian Yubin 田玉斌, *Nowe spojrzenie na sztukę śpiewu bel canto* (美声歌唱艺术新说), Renmin Yinyue Chubanshe 2015, str. 38

⁸⁰ Chen Yanfang 陈言放, Zhan Shihua 詹士华, *Przewodnik po fonetyce wokalne języka włoskiego, francuskiego, niemieckiego i angielskiego. Wstęp* (意法德英歌唱语音指南<序>), Xiamen Daxue Chubanshe 2005, wyd. 3, str. 3

warto wczuć się w ton wypowiedzi, jej nastrój i konotacje, co jest pomocne w wydobyciu melodii spójnej z prozodią języka i pięknego, okrągłego dźwięku. W ten sposób osiągnąć można optymalne połączenie poezji z muzyką, które pozwala na oddanie stylistyki pieśni i bogactwa jej znaczeń.

5.2 Porównanie technik wokalnych

5.2.1 Aspekty techniczne cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

5.2.1.1 Kontrola oddechu

Wykonując niniejszy cykl pieśni, należy kontrolować oddech zgodnie z interpretacją utworu. Nie można dowolnie przerywać fraz, zaburzyło by to bowiem płynność melodii. Czwarta, piąta i siódma pieśń nie posiadają interludium, a piąta i siódma od początku do końca odznaczają się podekscytowanym nastrojem i szybkim tempem, co podkreśla emocje bohaterki. Wykonując te pieśni należy zwrócić uwagę na równomierne, precyzyjne nabieranie powietrza, co pozwoli na zachowanie płynności muzyki i utrzymanie kontroli nad oddechem. Długość fraz wpływa bezpośrednio na tok myśli wykonawcy. Przejścia powinny być płynne, należy również unikać zbyt częstego nabierania powietrza. Niezależnie od tego, czy śpiewa się frazy szybkie czy liryczne, należy w odpowiednim miejscu wziąć głęboki, stabilny wdech, gwarantujący odpowiednie pole manewru na wydechu.

5.2.1.2 Barwa głosu

Barwa głosu w pierwszej pieśni powinna odznaczać się aksamitną teksturą i łagodnością, odzwierciedlając nastrój rozmarzonego odrealnienia. Konieczne jest tu odpowiednie podparcie oddechowe, pozwalające na uzyskanie barwy o nieco powściągliwym charakterze.

W drugiej pieśni należy zastosować jasną, pogodną barwę, pokazującą zachwyty bohaterki nad wybrankiem jej serca.

W trzeciej pieśni barwa powinna podkreślać zaskoczenie i niedowierzanie dziewczyny.

Czwarta pieśń wymaga pięknej, ciepłej, emanującej szczęściem barwy. Na twarzy powinien zagościć subtelny uśmiech, a oddech powinien odznaczać się łagodnością i elastycznością.

Piąta i siódma pieśń utrzymane są w pogodnym, radosnym nastroju, dlatego należy użyć dźwięku o jasnej barwie i dużej sprężystości, wymagającej odpowiedniej kontroli oddechu.

Początek i zakończenie szóstej pieśni powinny wyrażać wyczekiwanie. Głos powinien być jednocześnie stateczny i obrazowy, okrągły, o wypośrodkowanej barwie.

Ósmą pieśń należy zaśpiewać przygaszoną barwą i oddechem zbliżonym do westchnienia, by oddać smutek i rozpacz bohaterki.

5.2.1.3 Tempo i dynamika

Pierwsza, czwarta i szósta pieśń są spokojne, łagodne, pełne elegancji. Zastosowane tu wolne tempo różni się zasadniczo od wolnego tempa pieśni ósmej, pełnego bólu, rozpacz i bezsilności. Pieśni druga, piąta i siódma odznaczają się szybkim tempem. Wykonując je należy w zależności od nastroju zaznaczyć różnicę pomiędzy szybkim tempem wynikającym z podekscytowania a zwyczajnie energicznym tempem. Pieśń piątą (ziemlich schnell), szóstą (langsam) i ósmą Schumann opatrzył oznaczeniem Adagio, co nadaje im pewnej powagi i tragicznego napięcia.

Dynamika opiera się na zróżnicowaniu głośności dźwięku. Wnikliwa analiza i realizacja różnych odcieni dynamicznych stanowią ważne zagadnienie wykonawcze w omawianym cyklu. Nie można skupiać się wyłącznie na rozróżnieniach forte-piano, ale uwzględnić także dynamikę przejściową, taką jak crescendo i diminuendo. W przeciwieństwie do opery, często dążącej do imponującego wolumenu, pieśni artystyczne wymagają dużej precyzji i subtelności, z uwzględnieniem najdrobniejszych zmian barwy i dynamiki. Dla wyrażenia całego bogactwa emocji zawartych w analizowanym cyklu, trzeba nie tylko opanować zmiany rytmu, tempa i barwy, ale również cieniowanie dynamiczne. Niniejszy cykl pieśni odznacza się dużym zróżnicowaniem dynamicznym, od sf, przez f i mf, po p i pp, a także crescendo i diminuendo. Te różne odcienie dynamiczne wydobywać należy z uwzględnieniem tekstu pieśni.

5.2.1.4 Dykcja

1. Precyzyjne wykonanie samogłosek

Na przykładzie pierwszej frazy piątej pieśni: poza zwróceniem uwagi na rozłożenie akcentów, w przypadku gdy samogłoska poprzedzona jest spółgłoską lub spółgłoskami, należy wykonać je szybko, tak by na mocną miarę taktu przypadła samogłoska, co pomoże w

jej poprawnej wymowie (vide: Przykład nutowy 5-2-1). Śpiewając słowo „Schwestern”, należy pamiętać o precyzyjnej wymowie samogłoski „e” na dźwięku sol, realizowanym na ćwierćnucie z kropką, utrzymując to samo ułożenie ust aż do drugiego „e”, przypadającego na ósemkę. Jeśli to samogłoska występuje przed spółgłoskami, należy szybko i wyraźnie wyartykułować spółgłoski w momencie gdy dana wartość rytmiczna dobiega końca (vide: Przykład nutowy 5-2-1). Na przykład w pierwszym słowie, „Helft”, gdy wartość ćwierćnuty, na której na dźwięku fa realizowana jest samogłoska „e”, zbliża się do końca, należy szybko wymówić spółgłoski „lft” i połączyć wygłos z nagłosem kolejnego słowa („m” ze słowa mir). Aby oddać charakter utworu i zachować płynność melodii, należy więc szybko i precyzyjnie realizować nagłos i wygłos.

The image shows a musical score for a piece titled "Ziemlich schnell." in 3/4 time. The tempo is marked "Ziemlich schnell." and the dynamic is "mf". The score is numbered "49." in the left margin. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken, dient der Glücklichen heute, mir. Win-det geschäftig". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The instruction "Immer mit Pedal." is written below the piano part.

Przykład nutowy 5-2-1

2. Wymowa samogłosek złożonych

W pierwszym słowie pierwszej pieśni cyklu, „Seit”, występuje samogłoska złożona, tj. połączenie dwóch samogłosek. W przypadku samogłosek złożonych, pierwsza z samogłosek powinna być zrealizowana mocno i wyraźnie, podczas gdy drugiej nie należy nadmiernie podkreślać. Akcent przypada na pierwszą samogłoskę. Na przykład śpiewając dyftong „ei” [czyt. „ai”], należy najpierw szeroko otworzyć usta, wymawiając samogłoskę [a], a następnie naturalnie i płynnie przejść do samogłoski [i], której nie należy jednak przesadnie akcentować. W ten sposób dźwięk będzie brzmiał pełniej. Zamykającą wyraz spółgłoskę „t” należy połączyć z samogłoską „i” z następnego wyrazu, „ich”, zachowując jednak integralność i poprawność wymowy obu wyrazów. Zasada ta dotyczy również innych podobnych wyrazów. W trzecim wyrazie, „ihn”, gdzie długa samogłoska realizowana jest na długiej wartości

rytmicznej (a także w sytuacji gdy krótka samogłoska występuje na dwóch lub więcej miarach), należy zwrócić uwagę na zachowanie odpowiedniego ułożenia ust i barwy.

Innym przykładem są słowa „taucht” i „aus” z czwartej frazy. W obu tych wyrazach występuje samogłoska złożona „au”, wymawiana [au]. Wykonując ją należy najpierw otworzyć usta do artykulacji głoski [a], a następnie przejść do [u]. Ze względu na to, iż przy artykulacji samogłoski [u] wargi są ściągnięte, ułożenie ust przy wymowie samogłoski złożonej [au] zmienia się gwałtownie, dlatego należy zwrócić uwagę by nie artykułować z niepotrzebną przesadą. (Vide: Przykład nutowy 5-2-2)

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "wa - chen Trau - me schwebt sein Bild - mir vor, - taucht aus". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "tief - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por." The piano part includes dynamic markings like *pp* and *ppp*. At the bottom left, it says "Edition Peters." and in the center "9307".

Przykład nutowy 5-2-2

Z kolei w wyrazach „freundlich” i „heute” z pierwszej frazy piątej pieśni, występuje dyftong „eu”, wymawiany jako [ɔy]. Najpierw należy wyartykułować krótką samogłoskę [o], a następnie szybko przejść do [y], zwracając uwagę iż [y] opiera się na labializacji głoski [i:]. Jeśli przejście nie będzie odpowiednio sprawne, łatwo dojść może do przekształcenia [ɔy] na [au] plus [y], przez co wymowa straci niemiecki charakter. (Vide: Przykład nutowy 5-2-1)

3. Opanowanie akcentu logicznego

Trzecia pieśń odznacza się długimi sylabami i krótkimi nutami, z przewagą ósemek, co nadaje utworowi rytmicznego charakteru. Wykonując tę pieśń należy zwrócić uwagę na rozłożenie akcentów logicznych w obrębie taktu oraz akcentów przypadających na głoski w poszczególnych sylabach. Na przykład, na wyraz „kann’s” przypada pierwszy akcent

logiczny po rozpoczynającym frazę słowie na słabej mierze taktu. W obrębie tego wyrazu akcentowana jest głoska „a”, a nie „k”, dlatego to ją należy podkreślić. Ze względu na krótką wartość rytmiczną, dlatego samogłoskę tę należy wykonać szybko i precyzyjnie, jednak z zachowaniem odpowiedniego akcentu. Podobnie wygląda to w kolejnych tego typu przykładach. (Vide: Przykład nutowy 5-2-3).

Mit Leidenschaft.

41. *Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be - rückt;*

— wie hätt' er doch un - ter al - len mich Ar-me er - höht und be - glückt?

Przykład nutowy 5-2-3

5.2.2 Aspekty techniczne cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

5.2.2.1 Kontrola oddechu

W pieśni *Wiosenny brzask*, oddech jest stabilny, ze spokojnym wdechem i wydechem, a powietrze nabiera się pomiędzy frazami. Jedyne w części środkowej, opartej na partykule 哦, poza nabieraniem oddechu w trakcie pauz, należy szybko nabrać powietrza przed trzecią partykułą. Jeśli chodzi o dynamikę, to kluczowe jest opanowanie techniki śpiewu piano, wymagającej dobrego podparcia oddechowego. W ten sposób wyrazić można z powściągliwym westchnieniem żal, z powodu iż „któż wie ile opadło kwiatów”. Zwłaszcza w zakończeniu utworu, f^2 w dynamice pp, wymaga doskonałej kontroli oddechu.

Pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* również odznacza się spokojnym oddechem, cezury natomiast uzależnione są od rytmu siedmioletniogłoskowca, opartego o schemat 4+3. Sposób zastosowania oddechu stanowi odbicie tego rytmu. W zakończeniu każdej frazy zastosowane jest wydłużenie dźwięku. Należy w tym miejscu nabrać powietrza dla podkreślenia melorecytacyjnego charakteru pieśni. Pod względem kontroli oddechu, należy dążyć do płynności dźwięku. W tym celu należy napiąć mięśnie w okolicach talii i

jednocześnie rozluźnić górną część ciała (talia oddziela górną, rozluźnioną część ciała od dolnej, napiętej). W ten sposób tworzy się odpowiedni opór powietrza.⁸¹ Oddech w tej pieśni powinien być stabilny, równomierny, elastyczny i oszczędny.

Pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* jest oparta na pięciozgłoskowcu. Ze względu na specyficzną konstrukcję melodii, z ostatnią sylabą wybrzmiewającą do siedmiu miar, warto zastosować w tym utworze połączenie spokojnego i dynamicznego oddechu. Pierwsza część oparta jest na schemacie charakterystycznym dla wersyfikacji wiersza: 3+2, przy zakończeniu fraz konieczne jest dobre podparcie oddechowe, umożliwiające stopniowe uwalnianie powietrza. Druga część wykorzystuje trzeci i czwarty wers wiersza. W czwartym wersie modulacja prowadzi do punktu kulminacyjnego, gdzie nagromadzony ładunek emocjonalny wymaga pełnego oddechu. Pieśń ta charakteryzuje się zastosowaniem skoków interwałowych, dużym ambitusem i rozmachem, dlatego też oddech powinien być osadzony w *dantian*⁸², przy jednoczesnym zachowaniu naturalnego ułożenia toru głosowego. Tylko w ten sposób oddać można pełen majestatu obraz poetycki *Wstępując na Wieżę Bociana*.⁸³

5.2.2.2 Zastosowanie *runqiang*

Chińska muzyka odznacza się „myśleniem linearnym”, co odróżnia ją od „wielopłaszczyznowej” muzyki europejskiej. Tego rodzaju myślenie doprowadziło do estetycznej potrzeby upiększania melodii (*runqiang*), dla oddania jej unikalnego stylu.

1) *Runqiang* o charakterze ornamentalnym

Przednutki: melodia pieśni Wiosenny brzask jest niebezpośrednia, niczym technika malarska *baimiao*⁸⁴, wymaga wzbogacenia melodii, które nadaje muzyce starożytnego charakteru. Na przykład, w pierwszym wersie, na słowach „春 *chūn*” i „晓 *xiǎo*”, należy dodać przednutkę, oddaloną o interwał sekundy wielkiej, co uczyni melodię bardziej urozmaiconą.

⁸¹ Wang Dandan 王丹丹, *Studium techniki xuanfa w operze południowej z Fujian* (福建南曲旋法特征探析), *Renmin Yinyue* 2002 (08), str. 23

⁸² *Dantian* to określenie starożytnych na podbrzusze poniżej pępka. Przy głębokim wdechu, ze względu na obniżenie przepony, zwiększa się ciśnienie w podbrzuszu, przez co brzuch naturalnie wypychany jest na zewnątrz. Zaobserwowanie tego zjawiska doprowadziło starożytnych do stwierdzenia, że wepchnięte w ten sposób powietrze osiada w podbrzuszu – *dantian*, stąd powiedzenie dotyczące „powietrza osadzonego w *dantian*”.

⁸³ Cai Zhongde 蔡仲德 [red.], *Komentarz do historycznych tekstów na temat chińskiej estetyki muzycznej* (中国音乐美学史资料注释), *Renmin Yinyue Chubanshe* 2007, str. 331

⁸⁴ Technika wykorzystywana w malarstwie i literaturze, polegająca na prostym obrazowaniu, bez zbędnych upiększeń. Za sprawą swojej prostoty, daje odbiorcy dużo przestrzeni do puszczania wolno wodzy wyobraźni.

Tremolo: oparte jest na naprzemiennym powtarzaniu dwóch dźwięków oddalonych o sekundę, z tym że wykonywane jest wolniej niż zazwyczaj. W utworze *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, tremolo zastosować można na sylabach „啼 *tí*” i „落 *luò*”. W ten sposób można lepiej oddać koncepcję artystyczną wiersza i melancholię podmiotu lirycznego.

Yaoyin: technika ta oparta jest na odpowiednim podparciu oddechowym i polega na imitacji efektu przesuwania palcem po strunie *guzin*. Dźwięk ten odznacza się płynnością i stopniowym zamieraniem. W pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, każda sylaba kończąca wers jest w ten sposób ozdabiana (天 *tiān*, 眠 *mián*, 寺 *sì*, 船 *chuán*), co nawiązuje do stylistyki starożytnej muzyki chińskiej.

Glissando: w chińskiej muzyce ludowej, zarówno instrumentalnej, jak i wokalne, szeroko stosuje się glissando, w tym glissando wstępujące i zstępujące, bardzo charakterystyczne dla ludowej konwencji. Glissando często stosuje się w melodyce melizmatycznej, co pozwala na płynne przejście między dźwiękami o różnej wysokości, przywodzące na myśl efekt pociągnięcia smyczkiem. W pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana*, zastosowanie glissanda w dwóch miejscach, gdzie występują wstępujące kwinty, doskonale oddaje majestatyczną scenerię morza skąpanego w promieniach zachodzącego słońca.

2) Śpiew bezpośredni oraz artykulacja przerywana i ciągła

Śpiew bezpośredni: po znalezieniu wysokości dźwięku i miejsca artykulacji, atakuje się bezpośrednio ten dźwięk, bez zastosowania żadnych ozdobników. Na przykład słowo „霜 *shuāng*” w pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, będące punktem kulminacyjnym całego utworu, które występuje po słowie „啼 *tí*”, ozdobionym tremolem. Zastosowanie w tym miejscu techniki śpiewu bezpośredniego dodatkowo podkreśla wysoki dźwięk, doskonale odmalowując mroźną scenerię.

Artykulacja ciągła i przerywana: pieśni *Wiosenny brzask* i *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* utrzymane są w stylistyce opery południowej, stąd przewaga śpiewu ciągłego; *Wstępując na Wieżę Bociana* jest przykładem inspiracji operą północną, dlatego też zauważyć można zastosowanie artykulacji przerywanej.

Śpiewając należy sprawić, by głos podążał za emocjami, a także kształtowany był w oparciu o zasady fonetyki. Przejęcie ozdobników charakterystycznych dla tradycyjnej opery chińskiej, w połączeniu z nowoczesnymi technikami śpiewu, pozwala na kreację głosu integrującego starożytne i współczesne kanony estetyczne.

5.2.2.3 Poprawna dykcja i piękny głos oraz prozodia języka

1) Zasada „poprawnej dykcji i pięknego głosu” (字正腔圆) stanowi podsumowanie relacji między dykcją i emisją głosu w ujęciu tradycyjnej chińskiej wokalistyki. Głos powinien brzmieć okrągło i płynnie niczym sznur pereł. Oznacza to, że każda sylaba powinna być wyartykułowana czysto i precyzyjnie, a głos powinien być dźwięczny i płynny, odznaczający się miłą dla ucha, okrągłą barwą. By poprzez poprawną dykcję osiągnąć piękny, płynny dźwięk, należy przede wszystkim skupić się na precyzyjnej realizacji wygłosu, ponieważ zawarte w nim samogłoski wprawiają struny głosowe w drgania, wywołując rezonans. Tak więc „poprawna dykcja” w naturalny sposób prowadzi do „pięknego głosu”.

W tradycyjnej wokalistyce chińskiej istnieje koncepcja „trzynastu kategorii rymów” (十三辙)⁸⁵, które grupują wygłosy zgodnie ze specyfiką ich wymowy. Poszczególne kategorie charakteryzują się unikalną barwą. Prawie każda chińska pieśń artystyczna skonstruowana jest na podstawie kategorii rymów, opartych o jedną, dwie samogłoski, a pozostałe samogłoski są zbliżone do nich wymową, dla zachowania spójności. W pieśni Wiosenny brzask dominują rymy „-iao”, jak np. „晓 (xiǎo)” i „鸟 (niǎo)”, które nadają utworowi łagodnego, eleganckiego charakteru. Barwa rymu „-iao” jest stosunkowo ciepła, z przewagą brzmienia samogłoski „i”. Samogłoska „a” asymiluje się do niej, a następnie szybko przechodzi w „o”. Pozostałe samogłoski również dążą do asymilacji z wiodącym „i”. Pieśń Nocne cumowanie przy Klonowym Moście oparta jest na kategorii „-ian”, jak np. „天 (tiān)” i „眠 (mián)”, która wyraża nastrój melancholii i smutku. Barwa tego rymu jest bardziej przyćmiona, ale wiodącą samogłoską jest również „i”. Z kolei w pieśni Wstępując na Wieżę Bociana, dominuje kategoria „-iu”, odzwierciedlająca stanowczość i bezpośredniość. Jej barwa jest czysta i dźwięczna. Podobnie jak w poprzednich wypadkach, główną samogłoską jest „i”. W ten sposób „poprawna dykcja” rozwiązuje jednocześnie problem prawidłowej fonacji, pomagając w osiągnięciu jednorodności i płynności dźwięku.

2) Czysta i precyzyjna artykulacja, oprócz „poprawnej dykcji i pięknego głosu”, powinna również odzwierciedlać prozodię języka (抑扬顿挫). Ten konstrukt teoretyczny, skupiający się na sposobie realizacji nagłosu, obejmuje m.in. tzw. 抑扬, czyli wznoszenie się i opadanie, zarówno melodii, jak i nastroju. Wymowę nagłosu podzielić można na twardą i miękką. Z kolei pojęcie 顿挫 odnosi się do zmiany nastroju związanej z zatrzymaniem rytmu, na

⁸⁵ Termin ten odnosi się do klasyfikacji rymów w oparciu o podobieństwo śródgłosu, stosowanej w sztuce opowieści śpiewanych na północy Chin.

przykład zmiany z radosnego nastroju na harmonijny, ze smutnego na przepełniony żalem, z pełnego mocy na bohaterski. Wyrażane emocje odgrywają tu kluczową rolę.⁸⁶ Sposób realizacji nagłosu ma wpływ na brzmienie samogłoski. W śpiewie to nagłos w pierwszej kolejności wyraża uczucia. Dlatego powinien on być artykułowany jasno, precyzyjnie i dynamicznie, co pozwoli na wyrażenie całego bogactwa emocji. Nastrój pieśni *Wiosenny brzask* jest powściągliwy, elegancki i liryczny, dlatego dominuje w nim „miękka” wymowa nagłosu. Realizacja nagłosu jest delikatna i niespieszna, łączenie między sylabami okrągłe i lekkie, a linia melodyczna płynna, pozbawiona nierówności. Jedynie na trzeciej sylabie każdej frazy należy nieco podkreślić nagłos, a następnie szybko przejść do wygłosu, uzyskując efekt emfazy. Realizacja nagłosów w pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* jest nieco bardziej skomplikowana, ze względu na zmiany nastroju. Generalnie rzecz ujmując przeważa „twardy nagłos”, o większej sile, sprężystości i skupieniu. Łączenia między sylabami pozostają jednak okrągłe i łagodne, a linia melodyczna, pomimo większego zróżnicowania, nie traci na płynności. Jedynie na słowach „到客船 *dào kè chuán*” w wysokim rejestrze, konieczne jest przyspieszenie łączenia sylab, co sprawia że przejście jest bardziej bezpośrednie, prowadząc do punktu kulminacyjnego utworu. Pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* odznacza się melodią z dużą ilością skoków interwałowych, a duży ładunek emocjonalny prowadzi do twardej realizacji nagłosu. Przejścia między sylabami są dość szybkie, a melodia ostrzej zarysowana, co doskonale odzwierciedla majestat przedstawianej scenarii. Jednak w drugiej części utworu, ze względu na modulację do tonacji gong i zmianę barwy, łączenia powinny być bardziej łagodne, dla podkreślenia niespiesznego nastroju, wyrażającego pewność siebie. Podsumowując, sposób realizacji nagłosu odgrywa istotną rolę w ekspresji emocjonalnej.

5.2.2.4 Dynamika, tempo i barwa

Cykl pieśni *Trzy wiersze tangowskie* wymaga łagodnej, bogatej w konotacje barwy. Introwertyczny charakter pieśni wymaga od wykonawcy dobrej kontroli dynamiki i barwy.

Na przykład pieśń *Wiosenny brzask* utrzymana jest w tempie Largo. Takie rozwiązanie agogiczne pozwala lepiej oddać atmosferę wiosennego poranka po deszczu i towarzyszący poecie nastrój melancholii. Zmiany nastroju w tym utworze są bardzo subtelne, co zaobserwować można m.in. na sylabie „哦 *o*” w taktach 19-20 (vide: Przykład nutowy 5-2-4). Zwolnienie tempa wynika z zakończenia pierwszej części pieśni i z jednej strony kreuje efekt

⁸⁶ Cai Zhongde, *ibidem*, str. 831

zawieszenia, z drugiej zaś stanowi wprowadzenie do drugiej części. Natomiast w taktach 21-24 („夜来风雨声，花落知多少 *yè lái fēng yǔ shēng, huā luò zhī duō shǎo*”), rozpoczynających część drugą, następuje nieznaczne przyspieszenie tempa oraz cieniowanie dynamiczne p-crescendo-p. Zwłaszcza słowo „风 雨 *fēng yǔ*” powinno odznaczać się wyraźnie silniejszą dynamiką w porównaniu ze słowami „夜 *yè*” i „声 *shēng*”. W części repryzowej (takty 25-28) tempo jest znów nieco wolniejsze, a dynamika bardziej stonowana, dla podkreślenia kontrastu z poprzedzającą frazą. Te subtelne zmiany nastroju zwiększają siłę ekspresji utworu. (Vide: Przykład nutowy 5-2-5)

The image displays a musical score for Example 5-2-4, consisting of two systems. The first system (measures 18-20) shows a vocal line with lyrics '哦 哦 哦' and piano accompaniment. The second system (measures 21-24) shows a vocal line with lyrics '夜来风雨声，花落知多少' and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like 'rit.' and 'sm.'

Przykład nutowy 5-2-4

Przykład nutowy 5-2-5

Dla oddania jeszcze subtelniejszych odcieni emocji, można w niektórych miejscach, zgodnie z wymogami ekspresji emocjonalnej, dokonać nieznacznych zmian barwy dźwięku, nie należy jednak popadać w przesadę. Na przykład, w pieśni *Wiosenny brzask*, można zmodyfikować barwę przy powtórzeniu tego samego tekstu na innej melodii (夜来风雨声, 花落知多少 *yè lái fēng yǔ shēng , huā luò zhī duō shǎo*).

Pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* odznacza się spokojnym tempem Lento i łagodną, przyćmioną barwą. Ogólnie rzecz ujmując, w pieśni tej nie ma większych zmian agogicznych. Wyrażane w utworze emocje wymagają oddania subtelnych zmian w obrębie stałego rytmu. W porównaniu z tempem, trudniejsza do opanowania w tej pieśni jest dynamika. Na podstawie zapisu nutowego stwierdzić można, że pieśń składa się z pięciu fraz (i kody), w obrębie których znaleźć można 7 grup oznaczeń zmiany tempa (gdzie „◊” oznacza jedną grupę). Pokazuje to, iż pieśń ta stawia przed wykonawcą dość wysokie wymagania odnośnie umiejętności kontroli dynamiki. (Vide: Przykład nutowy 5-2-6)

枫桥夜泊

[唐] 张继诗
黎英海曲

5

月落乌啼霜满天，

8

江枫渔火

Przykład nutowy 5-2-6

W pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* nie ma zbyt wielu zmian dynamicznych, ale podzielić je można na dwie zasadnicze kategorie. W części A stosowane jest *diminuendo*, które zapowiada stopniowe narastanie emocji w części B. Z kolei w części B zaobserwować można crescendo i stopniowe narastanie dynamiki, aż do punktu kulminacyjnego, z ostatnią frazą w dynamice *f*. Wraz z nasileniem dynamiki od sylaby „更 *gèng*” na słabej części taktu, do kulminacyjnego „— *yí*”, barwa również zmienia się z przyćmionej na jasną, donośną, pełną podekscytowania, co skłania słuchacza do refleksji nad słowami „Jeśli chcesz zobaczyć całą panoramę, wejdź o piętro wyżej”. (Vide: Przykład nutowy 5-2-7)

20 *mf* *Adagio*
千里目, 更上一层楼。
accel. *f*

23 *f* *rit.* *ten.*
一层楼。
rit. *f* *poco accel.*

Przykład nutowy 5-2-7

Rozdział VI

Analiza wykonawcza cykli pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

6.1 Analiza wykonawcza cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

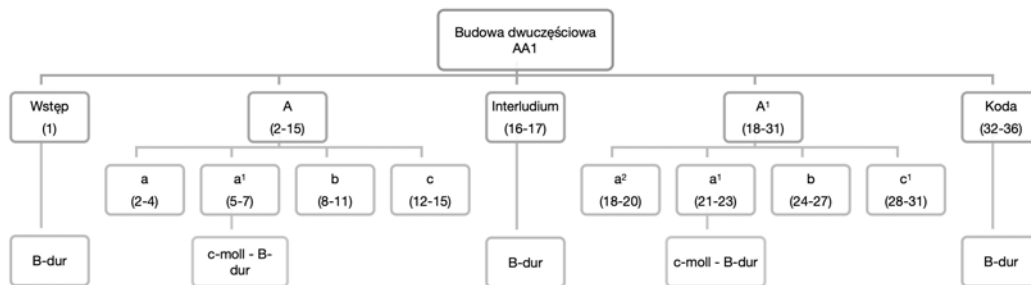
6.1.1 *Seit ich ihn gesehen*

1) Tłumaczenie tekstu

Seit ich ihn gesehen, Glaub ich blind zu sein; Wo ich hin nur blicke, Seh ich ihn allein; Wie im wachen Traume Schwebt sein Bild mir vor, Taucht aus tiefstem Dunkel, Heller nur empor. Sonst ist licht- und farblos Alles um mich her, Nach der Schwestern Spiele Nicht begehrt ich mehr, Möchte lieber weinen, Still im Kämmerlein; Seit ich ihn gesehen, Glaub ich blind zu sein.	Od kiedy go zobaczyłam, wzrok poraziła mi ślepotą; Gdziekolwiek nie spojrzę, widzę tylko jego; Niczym w śnie na jawie, Jego obraz unosi się przede mną, Wyłania się z najgłębszej ciemności Coraz jaśniej. Wszystko wokół mnie jest Ciemne i bezbarwne, Zabawy siostr Więcej mnie nie pociągają, Wolę szlochać cicho W swoim pokoju Od kiedy go zobaczyłam, wzrok poraziła mi ślepotą.
---	---

2) Budowa utworu

Pieśń *Seit ich ihn gesehen* posiada budowę dwuczęściową i wyróżnić w niej można następujące elementy: wstęp, część A, interludium, część A¹, koda. Utwór utrzymany jest w metrum 3/4 w tempie *Larghetto* i tonacji B-dur. Budowę pieśni przedstawia poniższy schemat:



Wstęp jest niezwykle krótki, składa się zaledwie z jednego taktu (vide: Przykład nutowy 6-1-1). Tonika, subdominanta i dominanta w partii fortepianu tworzą nastrój marzenia sennego. Akordy staccato we wstępie odzwierciedlają emocje bohaterki w związku ze spotkaniem mężczyzny, który poruszył jej serce – połączenie zdenerwowania i podekscytowania.

Op. 42.

Larghetto.

39. Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich
blind zu sein; wo ich hin nur blik.ke, seh' ich ihn al.lein; wie im
wa - chen Trau.me schwebt sein Bild mir vor, taucht aus
tief - - stem Dun - kel hel - ler, hel - ler nur em - por.

ritard.

ritard.

ppp

Edition Peters. 9307

Przykład nutowy 6-1-1 (takty 1-15)

Część A (vide: Przykład nutowy 6-1-1) składa się z czterech fraz: a+a¹+b+c, o łącznej długości czternastu taktów. Temat pojawiający się na początku jest stosunkowo spokojny, utrzymany w stylistyce mowy (*parlando*). Całość utrzymana jest w dynamice *p* lub *pp*. Fraza a¹ stanowi progresję frazy a o interwał sekundy wielkiej w górę. W takcie piątym, za pośrednictwem akordu II stopnia, następuje przesunięcie modulacyjne do tonacji c-moll, trwające zaledwie dwa takty. Następnie poprzez tonikę c-moll i akord II stopnia B-dur, następuje powrót do tonacji wyjściowej, która utrzymuje się do końca części A. W takcie 12, na słowie „tiefstem” (najgłębszej) we frazie c, pojawiają się duże skoki interwałowe, o interwał septymy i seksty, które doskonale oddają pełen nerwowe podekscytowania nastrój bohaterki.

Dwutaktowe interludium (vide: Przykład nutowy 6-1-2) oparte jest na takim samym materiale muzycznym jak wstęp: I-IV-V₇.

Struktura i organizacja tonalna części A¹ (vide: Przykłady nutowe 6-1-2, 6-1-3) są odbiciem części A, co nadaje całości spójności. W kodzie (vide: Przykład nutowy 6-1-3), pojawiają się figury rytmiczne ze wstępu i interludium, spinając w ten sposób utwór w integralną całość. Utwór kończy się akordem tonicznym.

The image shows a musical score for Example 6-1-2, covering measures 16-19. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef and has the lyrics "Sonst ist licht- und farb.los al - les". The piano accompaniment is in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style.

Przykład nutowy 6-1-2 (takty 16-19)

um mich her, nach der Schwere - stern Spie - le nicht be -
 gehr ich mehr, möch - te lie - ber wei - nen, still im Käm - mer -
 lein; seit ich ihn ge - se - hen, glaub ich blind zu
 sein.

Przykład nutowy 6-1-3 (takty 20-36)

3) Analiza wykonawcza

Pieśń *Seit ich ihn gesehen* w niezwykle sugestywny sposób odmalowuje portret XIX-w. dziewczyny u progu dojrzałości, po raz pierwszy doświadczającej uczucia zakochania oraz związanego z nim zakłopotania i poruszenia. Wykonując ten utwór, należy oddać trudne do zwerbalizowania wewnętrzne rozterki dystygnowanej młodej damy, targanej sprzecznymi uczuciami nieśmiałości i podekscytowania. Pod względem stylistycznym, wizerunek ten powinien diametralnie różnić się od wizerunku współczesnej kobiety, która otwarcie i bez zahamowań wyraża swoje uczucia.

Delikatny wstęp oparty na akordach i dynamika *piano* wskazują, iż utwór powinno zacząć się subtelną, łagodną barwą, odzwierciedlającą nieśmiałość. W pierwszej frazie, „seit ich ihn gesehen, glaub'ich blind zu sein” (od kiedy go zobaczyłam, wzrok poraziła mi ślepotą) słowami kluczowymi są „ihn” (go) oraz „sein” (być). Należy wyśpiewać ich pełną wartość rytmiczną i w miarę możliwości przeciągnąć samogłoski. Jednocześnie, należy zwrócić uwagę na wyraźną artykulację wygłosu w kończących się na spółgłoskę wyrazach „seit” (od) i „blind” (ślepy).

Melodia części A¹ jest niemal identyczna z melodią części A, wykonując ją należy zwrócić szczególną uwagę na realizację *ritardando* i akcentu w takcie 23. Łuki frazowe i skoki interwałowe wymagają dobrego podparcia oddechowego. Należy w tym miejscu wzmocnić ładunek emocjonalny, podkreślając zmianę nastroju z początkowej nieśmiałości na zamęt i wewnętrzne poruszenie. Biorąc pod uwagę fakt, iż w partii fortepianu kompozytor zastosował zabieg antycypacji, należy pamiętać o odpowiednim zgraniu z partią akompaniamentu.

6.1.2 *Er, der Herrlichste von allen*

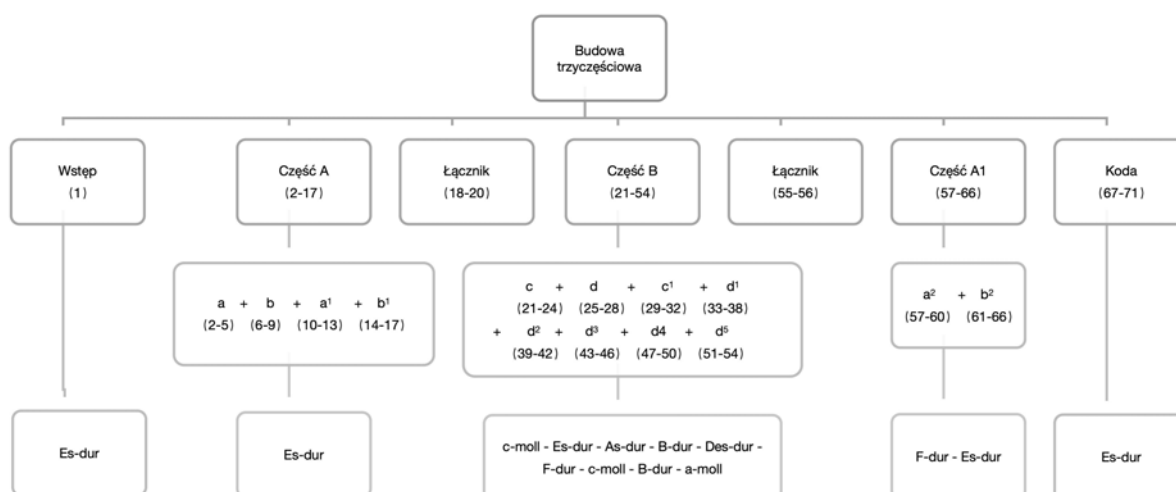
1) Tłumaczenie tekstu

<p>Er, der Herrlichste von allen, Wie so milde, wie so gut! Holde Lippen, klares Auge, Heller Sinn und fester Mut.</p>	<p>On, najcudowniejszy ze wszystkich, Jak jest łagodny i kochający! Słodkie usta, jasne oczy, Czysty umysł i nieustępliwa odwaga.</p>
<p>So wie dort in blauer Tiefe, Hell und herrlich, jener Stern, Also er an meinem Himmel, Hell und herrlich, hehr und fern.</p>	<p>Tak jak tam, w odległych kobaltowych przestworzach, Ta gwiazda świeci jasno i olśniewająco, Tak on jaśnieje na moim firmamencie Jasno i olśniewająco, daleko i wzniośle.</p>
<p>Wandle, wandle deine Bahnen; Nur betrachten deinen Schein, Nur in Demut ihn betrachten, Selig nur und traurig sein!</p>	<p>Wędruj, wędruj swoimi ścieżkami; Wystarczy mi patrzeć na twój blask, Patrzeć w pokorze, By odczuwać błogość i smutek!</p>
<p>Höre nicht mein stilles Beten, Deinem Glücke nur geweiht; Darfst mich niedre Magd nicht kennen, Hoher Stern der Herrlichkeit!</p>	<p>Nie zważaj na moją cichą modlitwę, Wyszeptaną dla twojego szczęścia; Nigdy mnie nie poznasz, skromnej dziewczyny, Szlachetna gwiazdo świetności!</p>
<p>Nur die Würdigste von allen Darf beglücken deine Wahl, Und ich will die Hohe segnen, Viele tausendmal.</p>	<p>Jedynie najszlachetniejsza ze wszystkich Może być wybranką twojego serca, I będę błogosławić tę wywyższoną Tysiące razy.</p>

Will mich freuen dann und weinen, Selig, selig bin ich dann; Sollte mir das Herz auch brechen, Brich, o Herz, was liegt daran?	Będę się wówczas radować i szlochać Będę tak szczęśliwa, tak szczęśliwa; Nawet gdyby moje serce miało pęknąć, Pęknij, o serce, jakie ma to znaczenie?
---	--

2) Budowa utworu

Pieśń *Er, der Herrlichste von allen* odznacza się budową trzyczęściową, obejmującą następujące elementy: wstęp, część A, łącznik, część B, łącznik, część A1, koda. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, w tonacji Es-dur, w tempie określonym jako „Innig, lebhaft”. Budowę pieśni przedstawia poniższy schemat:



Wstęp składa się tylko z jednego taktu (vide: Przykład nutowy 6-1-4), opartego na akordzie tonicznym Es-dur, co pozwala ugruntować tonację. Gęste akordy ósemkowe, artykułowane staccato, nie tylko nadają pieśni radosnego charakteru, ale również stanowią siłę napędową utworu.

Innig, lebhaft.

40. Er, der Herrlichste von al - len, wie so

Fragment nutowy przedstawia początek utworu z fortepianem i śpiewem. Wskazano na gęste akordy ósemkowe w fortepianie, artykułowane staccato.

Przykład nutowy 6-1-4

Część A obejmuje szesnaście taktów, składających się na cztery frazy: $a+b+a^1+b^1$. Schumann chętnie stosował techniki polifoniczne, czego przykładem jest partia fortepianu w tej pieśni. Jak widać w Przykładzie nutowym 6-1-5, kompozytor często jednocześnie prowadzi trzy, cztery głosy. Część ta kończy się kadencją zawieszoną, na dominancie tonacji Es-dur, zapowiadając rozpoczęcie kontrastującej części B.

So wie dort in blau-er Tie-fe, hell und herr-lich, je-ner
Stern, al-so Er an mei-nem Him-mel, hell und
herr-lich, hehr- und fern.

Edition Peters. 9307

Przykład nutowy 6-1-5 (takty 10-18)

Łącznik składa się z trzech taktów, utrzymanych podobnie jak część A, w tonacji Es-dur. Część B jest dość obszerna, obejmuje 34 takty, oparte przede wszystkim na materiale muzycznym c i d, który następnie poddawany jest modyfikacjom: $c+d+c^1+d^1+d^2+d^3+d^4+d^5$. Zastosowanie licznych przesunięć modulacyjnych i progresji prowadzi do częstych zmian tonacji, niemal przy każdej kolejnej frazie, co nadaje tej części prawdziwie romantycznego charakteru.

weilt; darfst mich, nied - re Magd, nicht ken - nen, ho - her Stern der Herr - lich - keit, ho - her Stern der Herr - lich - keit! Nur die Wür - digste von al - len darf be - glück - ken dei - ne Wahl, und ich will die Ho - he

Przykład nutowy 6-1-6 (takty 32-43)

Część A1 stanowi skróconą reprzykę części A, obejmuje dziesięć taktów, opartych na materiale muzycznym z pierwszej części i wyróżnić można w niej dwie frazy: a^2+b^2 . W porównaniu z częścią A, nastrój jest bardziej nieśmiały i powściągliwy. Pięciotaktowa koda podkreśla tonację Es-dur, a utwór kończy seria przeplatających się progresji, wprowadzająca element odrealnienia.

3) Analiza wykonawcza

Druga pieśń jest wyznaniem uczuć dziewczyny, odważnym manifestem bezinteresownej miłości. Nastrój jest pogodny i serdeczny, co kontrastuje ze spokojnym charakterem pierwszej pieśni. Utwór odznacza się poruszającą melodią i doskonałym połączeniem partii wokalnejsz z partią akompaniamentu.

W pierwszym zdaniu, „Er, der Herrlichste von allen, wie so milde, wie so gut!” (On, najcudowniejszy ze wszystkich, jak jest łagodny i kochający!), w taktie drugim pojawia się akcent i *crescendo*. Należy więc zwrócić uwagę na odpowiednie podkreślenie słowa „er” (on), a następnie szybko dostosować dynamikę, realizując *crescendo* z odpowiednim podparciem oddechowym. W taktach 4, 8, 12 i 16 kompozytor wprowadził obiegniki (∞). Wykonując je, należy w oparciu o samogłoski, głośno i wyraźnie zaśpiewać wszystkie dźwięki.

W przypadku przednutki w takcie 23, należy zwrócić uwagę na akcent, nie można zaśpiewać obu dźwięków z tak samą siłą.

Część środkowa charakteryzuje się częstymi zmianami tonacji, ściśle powiązanymi z subtelnymi zmianami nastroju bohaterki. Punkt kulminacyjny utworu przypada na wysoki dźwięk na słowie „Wahl” (wybór) w takcie 42, w którym wybrzmiewa tęsknota podmiotu lirycznego za spełnioną miłością. Już takt wcześniej powinno się rozpocząć realizację crescendo, prowadzącego do punktu kulminacyjnego. Fragment ten wymaga utrzymania wysokiej pozycji głosu, jasnej barwy i silnego podparcia oddechowego. Śpiewając zdanie „Und ich will die Hohe segnen, viele tausend Mal” (I będę błogosławić tę wywyższoną tysiące razy), należy zacząć stopniowo zwalniać, by poprzez ton zabarwiony bezradnością i niechęcią, wyrazić poczucie niższości bohaterki. Istotne jest tu pokreślenie teatralnego kontrastu.

W części reprzyzowej następuje powrót do pogodnego, serdecznego nastroju z początku pieśni. Wizerunek łagodnego, dobrego wybranka serca ponownie pojawia się w wyobraźni bohaterki. W takcie 65 kody należy zastosować *ritardando*, które z jednej strony podkreśla wyrażane uczucia, z drugiej zaś zapowiada zakończenie utworu.

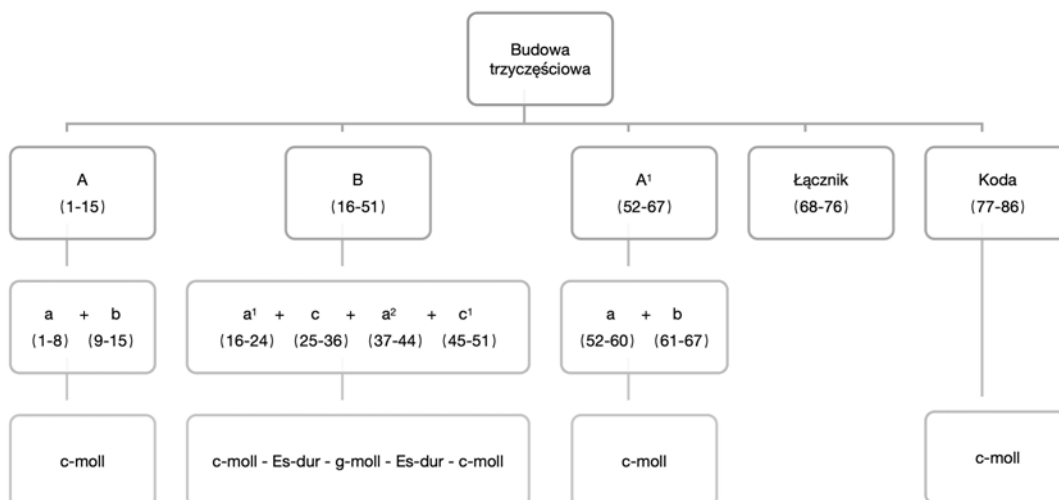
6.1.3 *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben*

1) Tłumaczenie tekstu

<p>Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, Es hat ein Traum mich berückt; Wie hätt er doch unter allen Mich Arme erhöht und beglückt?</p> <p>Mir war's, er habe gesprochen: „Ich bin auf ewig dein“— Mir war's—ich träume noch immer, Es kann ja nimmer so sein. O lass im Traume mich sterben, Gewieget an seiner Brust, Den seligen Tod mich schlürfen In Tränen unendlicher Lust.</p>	<p>Nie mogę tego pojąć, nie mogę uwierzyć, Jestem urzeczona tym snem; Jak, spośród wszystkich kobiet, mógł on Wywyższyć i wybrać biedną mnie?</p> <p>Wydaje mi się, że powiedział: „Jestem twój na wieki” – Wydaje mi się, jakbym wciąż śniła, Przecież to niemożliwe. Ach, obym mogła umrzeć śniąc, Wtulona w jego pierś, Pragnę rozkoszować się błogą śmiercią Skąpana w łzach nieskończonej radości.</p>
--	---

2) Budowa utworu

Pieśń *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* posiada budowę trzyczęściową ABA1 z łącznikiem i kodą. Utrzymana jest w metrum 3/8, w tonacji c-moll i opatrzona jest następującymi oznaczeniami agogicznymi: Mit Leidenschaft, Etwas langsamer i Adagio. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:



Pieśń ta ma charakter recytatywu, opartego na pełnym emocji wierszu. Schumann zdecydował się na zastosowanie tonacji molowej. Brak wstępu, taneczne metrum 3/8 oraz pełne mocy otwarcie utworu w dynamice forte, podkreślają uczucie zaskoczenia bohaterki niespodziewanym obrotem spraw. Pierwsze 15 taktów części A (vide: Przykład nutowy 6-1-7), odznacza się dużym ładunkiem emocjonalnym – oznaczenie „Mit Leidenschaft” (z pasją) nie odnosi się do wewnętrznego, kontrolowanego poruszenia, ale do wybuchu emocji, spowodowanego podekscytowaniem, zaskoczeniem i radością.

41. Ich kann's nicht fas-sen, nicht glau-ben, es hat ein Traum mich be - rückt;
 — wie hätt' er doch un - ter al - len mich Ar-me er - höht und be - glückt?

Przykład nutowy 6-1-7 (takty 1-15)

Część B (vide: Przykład nutowy 6-1-8) posiada nieregularną budowę i oparta jest na pracy motywicznej. Pod względem organizacji tonalnej, przeplatają się w tej części tonacje durowe i molowe. Melodia, choć częściowo oparta na materiale z części A, jest wolniejsza, bardziej płynna, śpiewna i liryczna. Recytatyw nabiera łagodności. Akompaniament zbudowany na prostych akordach różni się diametralnie od akompaniamentu części A. Schemat rytmiczny

 przewija się przez całą pieśń.

Etwas langsamer. *ritard.*
 Mir war's, er ha-be ge-spro-chen: „ich bin auf e-wig dein;“ mir
 war's ich träume noch im-mer, es kann ja nimmer so sein, — es kann ja
 nimmer so sein. O laß im Traume mich ster - ben, ge-wie-get an sei-ner

Edition Peters. 9307

Przykład nutowy 6-1-8 (takty 16-42)

Część A1 stanowi reprzykę części A, jednak różni się od niej pod względem nastroju. W takcie 53 (vide: Przykład nutowy 6-1-9), pojawia się pierwsze w utworze oznaczenie *piano*, wyrażające niedowierzanie bohaterki, iż jej ukochany, spośród wszystkich kobiet wybrał właśnie ją.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics for the first system are: "Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, es hat ein Traum mich be - rückt; - wie". The second system also consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "hätt er doch un - ter al - len mich Arme er - höht und be - glückt?". The score includes dynamic markings such as *p* and *ritard.* (ritardando).

Przykład nutowy 6-1-9 (takty 52-69)

Po 9-taktowym łączniku, utwór kończy się kodą, nawiązującą tematycznie do części pierwszej. Powtórzenie melodii w wyższym rejestrze, w dynamice *piano*, nadaje zakończeniu utworu rozmarzonego zabarwienia.

3) Analiza wykonawcza

Choć pieśń ta jest niewielkich rozmiarów, to pełna jest zmian, obfituje w oznaczenia wykonawcze i kontrasty dynamiczne, wymagając wykonania z odpowiednią dozą pasji. Wyróżnikiem tego utworu jest duże zagęszczenie tekstu, co prowadzi do przewagi melodyki sylabicznej i stanowi nie lada wyzwanie dla wykonawcy.

W części A ton powinien być zdecydowany, a dykcja wyraźna. Należy w miarę możliwości wydłużyć artykulację samogłosek, dbając jednocześnie o staranną realizację spółgłosek. Melodia przypomina charakterem recytatywu, a pod względem ekspresji emocjonalnej warto podkreślić zaskoczenie i poruszenie bohaterki. Realizując przednutkę w takcie 10, należy zwrócić uwagę na naturalność wykonania i spójność z nastrojem kreowanym przez tekst pieśni.

Tempo części B jest nieco wolniejsze (Etwas langsamer), tworząc kontrast z pełną pasją częścią A. Melodia z początku oparta jest przede wszystkim o pochody gamowe, w późniejszej części obejmuje jednak też skoki interwałowe. Należy zwrócić uwagę na początki fraz na słabej części taktu. Słowo „gesprochen” (powiedział) powinno zostać zaakcentowane, ponieważ to ono jest źródłem radosnego podekscytowania podmiotu lirycznego. Śpiewając treść wyznania ukochanego, „ich bin auf ewig dein” (jestem twój na wieki), można wprowadzić nieco urozmaicenia pod względem tonu wypowiedzi i barwy głosu. W taktach 28-35 dwukrotnie powtórzone są słowa „es kann ja nimmer so sein” (przecież to niemożliwe), jakby bohaterka obudziła się ze snu i wyrzucała sobie marzenie o rzeczach nieosiągalnych. Przy powtórzeniu tego tekstu należy zwrócić uwagę na wzmocnienie dynamiki i siły wyrazu. Wysoki dźwięk na słowie „nimmer” (nigdy) niesie duży ładunek emocjonalny. Zachowując wysoką pozycję głosu, warto podkreślić artykulację nagłosu, nie tracąc jednocześnie płynności frazy.

W trzeciej części następuje powrót do tempa wyjściowego, początkowe niedowierzanie zamienia się w zaufanie i wiarę w to, że miłość między nią a ukochanym jest prawdziwa i wieczna. Melodia kody w taktach 77 utrzymana jest w dość wysokim rejestrze. Należy zwrócić uwagę na oznaczenia wykonawcze, wyśpiewać w pełni wartości nutowe i zadbać o zachowanie wysokiej pozycji głosu przy śpiewie w dynamice *piano*.

6.1.4 *Du Ring an meinem Finger*

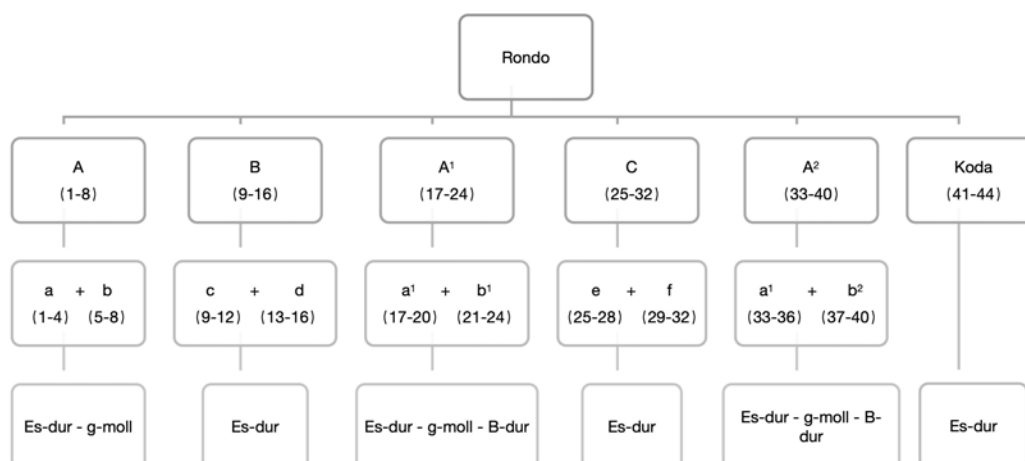
1) Tłumaczenie tekstu

Du Ring an meinem Finger, Mein goldenes Ringlein, Ich drücke dich fromm an die Lippen, Dich fromm an das Herze mein.	Pierścionku na moim palcu, Mały złoty pierścioneczku, Przyciskam cię gorliwie do mych ust, Przyciskam do mego serca.
Ich hatt ihn ausgeträumet, Der Kindheit friedlich schönen Traum, Ich fand allein mich, verloren Im öden, unendlichen Raum.	Obudziłam się ze snu, Z pełnego spokoju dziecięcego snu, By stawić czoła samotności i zagubieniu Nieskończonej pustce.
Du Ring an meinem Finger Da hast du mich erst belehrt,	Pierścionku na moim palcu Ty mnie nauczyłeś

Hast meinem Blick erschlossen Des Lebens unendlichen, tiefen Wert.	Otworzyłeś moje oczy na nieskończoną, głęboką wartość życia.
Ich will ihm dienen, ihm leben, Ihm angehören ganz, Hin selber mich geben und finden Verklärt mich in seinem Glanz.	Będę mu służyć, żyć dla niego, Należę do niego całkowicie. Oddam mu siebie, by odnaleźć się Przemienioną przez jego blask.

2) Budowa utworu

Pieśń *Du Ring an meinem Finger* posiada budowę ronda i wyróżnić w niej można sześć części: refren A, kuplet B, refren A1, kuplet C, refren A2, koda. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, w tonacji Es-dur i posiada następujące oznaczenia agogiczne: „Innig” i „Nach und nach rascher”. Budowa pieśni przedstawiona jest na poniższym schemacie:



Pieśń ta jest przykładem typowej ballady lirycznej z obszaru niemieckojęzycznego. Refren A (vide: Przykład nutowy 6-1-10), składa się z dwóch zdań: a+b. Na melodię tematu składają się trzy motywy: akordy rozłożone, pochody gamowe i powtórzenia jednego dźwięku. Tak skomponowany temat przewija się w różnych formach na przestrzeni całego utworu. Refren kończy się kadencją doskonałą K_4^6-V-I , na tonice tonacji g-moll, równoległej do spokrewnionej tonacji durowej. Tego rodzaju kadencja po modulacji napędza rozwój utworu.

innig.

42. Du Ring an meinem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge - lein, ich
 drük - ke dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lippen, an das Her - ze mein. Ich

Przykład nutowy 6-1-10 (takty 1-8)

Kuplet B (vide: Przykład nutowy 6-1-11) rozpoczyna się od dźwięku kończącego refren A, nawiązując (paradoksalnie, bo przecież nie było to świadomym zamiarem kompozytora w trakcie komponowania) do charakterystycznego dla chińskiej muzyki ludowej zabiegu „ryby gryzącej swój ogon”. Ma on charakter przejściowy, odznacza się lirycznym, subtelnym nastrojem i rytmiką typową dla ludowej ballady.

hatt' ihn aus - ge - träu - met, der Kindheit fried - lich schönen Traum, ich fand allein mich, ver -
 lo - ren im ö - den un - end - lichen Raum. Du Ring an mei - nem Fin - ger, da

Przykład nutowy 6-1-11 (takty 9-18)

Refren A1, poza nieznaczną zmianą rytmu, jest dokładnym powtórzeniem refrenu A. Kuplet C (vide: Przykład nutowy 6-1-12), składa się z dwóch zdań: e+f. W zapisie nutowym pojawia się oznaczenie „nach und nach rascher” (coraz szybciej), jednocześnie faktura akompaniamentu zmienia się na akordy o dużym zagęszczeniu, a w partii wokalne

kompozytor wprowadza skoki interwałowe, obejmujące interwały kwarty, seksty i septymy, co składa się na wzrost napięcia w stosunku do pierwszego kupletu. Część ta kończy się kadencją małą doskonałą (V-I) na tonice tonacji Es-dur.

93

Nach und nach rascher.

tie - fen Wert. Ich will ihm dienen, ihm le - ben, ihm an - ge - hö - ren

ganz, hin sel - ber mich ge - ben und fin - den verklärt mich, und finden verklärt mich in

sei - nem Glanz. Du Ring an mei - nem Fin - ger, mein gol - de - nes Rin - ge -

Przykład nutowy 6-1-12 (takty 24-35)

Na ostatniej mierze taktu 32 następuje powrót do refrenu A2 oraz uspokojenie nastroju. Koda zespolona jest z ostatnim refrenem, a całość utworu kończy się spokojnie kadencją k46-V7-I w tonacji Es-dur.

3) Analiza wykonawcza

Utwór ten opisuje ziszczenie się marzeń bohaterki o miłości. Na jej palcu widnieje pierścienek symbolizujący przyrzeczenie ukochanego. Dotykając go, podmiot liryczny pogrąża się w bezkresnym oceanie szczęścia. Pieśń ukazuje pokorny, łagodny charakter bohaterki i uznań ją można za najbardziej urzekającą pieśń z cyklu.

Refren A rozpoczyna się na słabej części taktu, a liczne ćwierćnuty z kropką rozciągają linię melodyczną, nadając jej spokojny, subtelny charakter. Partia fortepianu prowadzona jest równoległe do partii wokalne, co podkreśla rytmiczność pieśni i jej serdeczny charakter.

Należy zwrócić uwagę na wyrównany oddech i spokojny ton, odzwierciedlające wyczekiwanie bohaterki na spełnienie marzeń.

W pierwszej części kupletu B, faktura akompaniamentu zmienia się na ósemkowe akordy rozłożone, jednak w drugiej części ponownie stanowi odbicie partii wokalne. Niezmienny rytm, podkreślany stonowanymi akordami oraz pełna głębi barwa głosu sprawiają, że odbiorca może niemal zobaczyć blask bijący od pierścionka.

Gdy w refrenie A1 bohaterka powtarza słowa „Du Ring an meinem Finger” (Pierścionku na moim palcu), na słabej mierze taktu 16 kompozytor zastosował ósemkowy pochod chromatyczny, który pełni rolę emfatyczną. Na ósemkach tych należy zrealizować *rallentando*.

W kupiecie C, począwszy od taktu 25 następuje stopniowe przyspieszenie tempa: „Ich will ihm dienen, ihm leben, Ihm angehören ganz” (Będę mu służyć, żyć dla niego, należeć do niego całkowicie). Emocje narastają, akordy rozłożone w partii akompaniamentu zastąpione zostają akordami harmonicznymi, a dla dodatkowego podkreślenia zmiany nastroju, w partii wokalne pojawiają się skoki interwałowe, obejmujące interwały kwarty, seksty i septymy. Wszystko to stopniowo prowadzi do punktu kulminacyjnego. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na utrzymanie stałej pozycji głosu.

Na ostatniej mierze 32 taktu następuje powrót do melodii wyjściowej, zwolnienie tempa i uspokojenie nastroju. Należy podkreślić powstały w ten sposób kontrast, dbając o spokojny, naturalny ton kończący pieśń.

6.1.5 *Helft mir, ihr Schwestern*

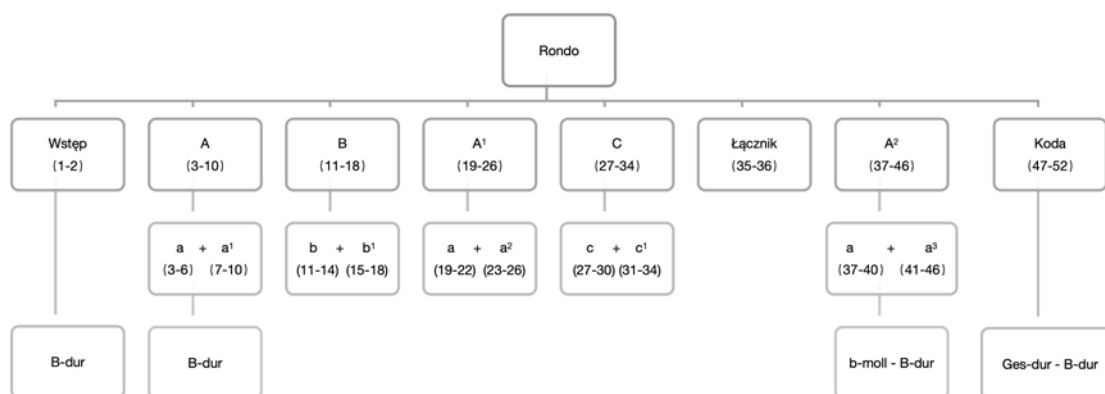
1) Tłumaczenie tekstu

Helft mir, ihr Schwestern, Freundlich mich schmücken, Dient der Glücklichen heute mir, Windet geschäftig Mir um die Stirne Noch der blühenden Myrte Zier.	Pomóżcie mi, moje siostry, Z moim ślubnym strojem, Usłużcie mi dziś w mojej radości Zaplećcie spiesznie Nad moją skronią Wieniec z kwitnącego mirtu.
Als ich befriedigt, Freudigen Herzens, Sonst dem Geliebten im Arme lag,	Gdy z zadowoleniem I radością w sercu Leżałam w ramionach ukochanego,

<p>Immer noch rief er, Sehnsucht im Herzen, Ungeduldig den heutigen Tag.</p> <p>Helft mir, ihr Schwestern, Helft mir verscheuchen Eine törichte Bangigkeit, Dass ich mit klarem Aug ihn empfangen, Ihn, die Quelle der Freudigkeit.</p> <p>Bist, mein Geliebter, Du mir erschienen, Giebst du mir, Sonne, deinen Schein? Lass mich in Andacht, Lass mich in Demut, Lass mich verneigen dem Herren mein.</p> <p>Streuet ihm, Schwestern, Streuet ihm Blumen, Bringet ihm knospende Rosen dar, Aber euch, Schwestern, Grüss ich mit Wehmut, Freudig scheidend aus eurer Schar.</p>	<p>On wciąż wołał Z tęsknotą w sercu Z niecierpliwością czekając na ten dzień.</p> <p>Pomóżcie mi, moje siostry, Pomóżcie mi odpędzić Niemądre obawy, Tak bym z jasnym wzrokiem Mogła przyjąć go, Źródło całej mojej radości.</p> <p>Czy Ty, ukochany, Naprawdę wkroczyłeś do mojego życia, Czy Ty, o słońce, dajesz mi swój blask? Pozwól mi w czci, Pozwól mi w pokorze, Pokłonić się przed moim Panem.</p> <p>Rozrzucicie kwiaty, o siostry, Rozrzucicie przed nim kwiaty, Przynieście mu pączkujące róże, Ale was, siostry, Pozdrawiam ze smutkiem, Radośnie oddalając się od swojej trzody.</p>
--	--

2) Budowa utworu

Pieśń *Helft mir, ihr Schwestern* posiada budowę ronda i składa się z następujących ośmiu części: wstęp, refren A, kuplet B, refren A1, kuplet C, łącznik, refren A2, koda. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, tempie *Ziemlich schnell* i tonacji B-dur. Budowę pieśni przedstawia poniższy schemat:



W akordach rozłożonych w dwutaktowym wstępie (vide: Przykład nutowy 6-1-13), kompozytor zastosował rytm kropkowany na przedostatniej ósemce w takcie. Zabieg ten odzwierciedla pełen podekscytowania nastrój, pomimo prób opanowania emocji, bohaterka nie jest w stanie ukryć swojej radości. Wznosząco-opadające przebiegi ósemkowe nie tylko nadają muzyce płynności, ale również oddają radosną, gwarną atmosferę weselną.

Ziemlich schnell.

43.

Immer mit Pedal.

Przykład nutowy 6-1-13 (takty 1-2)

Refren A jest częścią kluczową dla całego utworu. Składa się z czterotaktowej melodii i jej nieznacznie zmodyfikowanego powtórzenia. Temat jest dynamiczny i radosny. Kuplet B stanowi rozwinięcie refrenu A. Z wyjątkiem identycznego pierwszego taktu, reszta materiału muzycznego jest nowa. Natomiast w refrenie A1 powraca melodia refrenu A w niezmienionej postaci.

W kupiecie C (vide: Przykład nutowy 6-1-14), następuje zmiana faktury akompaniamentu z akordów rozłożonych na silniejsze w wydźwięku akordy harmoniczne. Faktura ta towarzyszy narastaniu emocji, prowadzącemu do punktu kulminacyjnego. Linia melodyczna staje się bardziej pofalowana, niczym morze w przypiływie, aż do osiągnięcia najdłuższego

dźwięku w utworze, trwającego sześć miar f dwukreślnego. Kulminacja ta podkreśla determinację bohaterki by wkroczyć w nowy etap życia, u boku ukochanego.

Bist, mein Ge-lieb-ter, du mir er-schie-nen, gibst du mir, Son-ne,
 dei-nen Schein? laß mich in An-dacht, laß mich in De-mut,
 laß mich ver-nei-gendem Her-ren mein...

· Edition Peters. 9307

96

Przykład nutowy 6-1-14 (takty 27-36)

Po krótkim, dwutaktowym interludium, materiał muzyczny refrenu A ponownie pojawia się w refrenie A2. Pod koniec utworu następuje modulacja B-Ges-B, która prowadzi do chwilowego przyćmienia jasnego, pogodnego nastroju. Bardzo szybko jednak powrót do tonacji wyjściowej prowadzi do przywrócenia atmosfery radosnego świętowania. (Vide: Przykład nutowy 6-1-15).

3) Analiza wykonawcza

Ekspresja emocjonalna, dynamika, agogika i interpretacja muzyczna tej pieśni różni się diametralnie od pieśni czwartej. Ukazuje ona scenę radosnego podekscytowania i gorączkowego zamieszania przed ceremonią zaślubin.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen, bringet ihm knospende Rosen dar.

Aber euch, Schwestern, grüß' ich mit Wehmuth, freudig scheidend aus

eurer Schar, freudig scheidend aus eurer Schar.

di-mi-nu-en-do

Edition Peters. 9807 13/22

Przykład nutowy 6-1-15

Dwutaktowy wstęp oparty na akordach rozłożonych wprowadza słuchacza w nastrój pieśni. Refren A opisuje gorączkową prośbę bohaterki o pomoc jej sióstr w przygotowaniu ślubnego stroju, podekscytowanie i radość sprawiają, że trudno jest jej się uspokoić. W tym miejscu należy użyć jasnej barwy głosu. Ze względu na szybkie tempo, należy w przemyślany sposób rozplanować oddech, uzależniając cezury od gramatyki i ekspresji emocjonalnej. Pomiedzy frazami należy nabierać powietrza szybko, zachowując płynność oddechu, a jednocześnie zwrócić uwagę na wyraźną dykcję i odpowiednie zaznaczenie akcentów.

Kuplet B jest wariacją tematu, którego melodię i rytm usłyszeć można w pierwszym takcie. W porównaniu z refrenem, należy ten fragment wykonać z większym podekscytowaniem, stopniowo zwiększając tempo i dynamikę. Na słowie „tag” (dzień) w takcie 18 można zacząć zwalniać, zapowiadając tym samym powrót do refrenu (A1). Śpiewając słowa „Ihn, die Quelle der Freudigkeit” (Go, źródło całej mojej radości) w taktach 25-26, należy podkreślić wyraz „ihn” (go), dla wyrażenia miejsca jakie ukochany zajmuje w sercu bohaterki.

Kuplet C jest drugą wariacją tematu. Odznacza się on zastosowaniem licznych skoków interwałowych, obejmujących interwały kwinty i seksty. Wykonując je należy zwrócić uwagę na precyzję intonacji i podparcie oddechowe. W takcie 27 następuje nagła zmiana faktury partii fortepianowej, a wraz z progresją wstępującą w linii melodycznej, dynamika narasta. Punkt kulminacyjny następuje w takcie 34, na długiej na sześć miar nucie w wysokim rejestrze, podkreślającej szczerą i niezmienną uczuć bohaterki.

W takcie 37 rozpoczyna się refren A2, a tempo wraca do tempa wyjściowego. W taktach 41-42, na myśl o rozstaniu z siostrami, bohaterka odczuwa przyływ smutku. Wraz ze zmianą tonacji, tempa i dynamiki, na przestrzeni tych dwóch taktów następuje nagła zmiana nastroju. Zmienić powinien się ton wypowiedzi i barwa głosu. Fraza ta powinna być zaśpiewana delikatnie, z nieznacznym zwolnieniem tempa. Bardzo szybko muzyka powraca jednak do pogodnego nastroju, jakby na myśl o nadchodzącym szczęściu, radość naturalnie zaczęła przebijać w głosie bohaterki.

Utwór kończy się 6-taktową kodą w wykonaniu fortepianu, przywodzącą na myśl weselny powóz, znikający stopniowo w oddali. Takie oryginalne zakończenie czyni wydzwięk pieśni jeszcze bardziej sugestywnym. Śpiewając ten utwór należy mieć w umyśle obraz tej radosnej sceny i pogрузić się w oceanie szczęścia...

6.1.6 *Süßer Freund, du blickest*

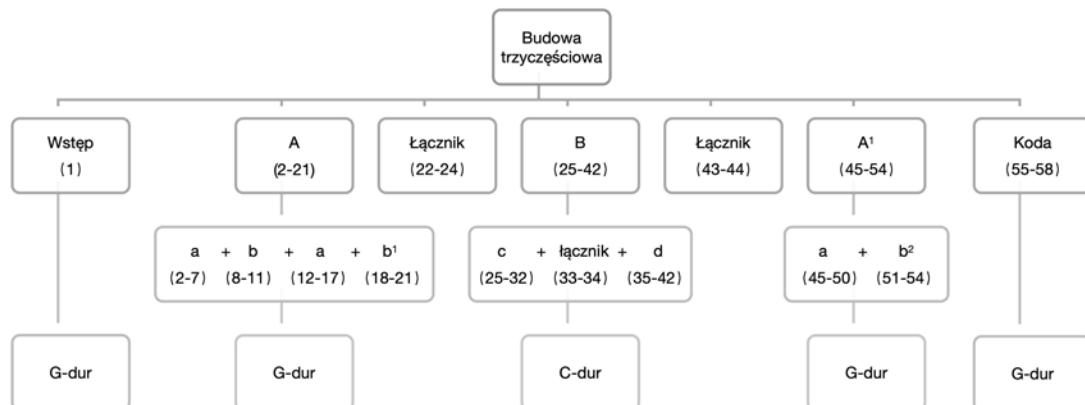
1) Tłumaczenie tekstu

Süsser Freund, du blickest Mich verwundert an, Kannst es nicht begreifen, Wie ich weinen kann; Lass der feuchten Perlen Ungewohnte Zier Freudig hell erzittern In dem Auge mir!	Słodki przyjacielu, spoglądasz Na mnie ze zdziwieniem, Nie możesz zrozumieć Jak mogę płakać; Niech nieznane piękno Tych wilgotnych perł Drży radośnie i jasno W moich oczach!
Wie so bang mein Busen, Wie so wonnevoll! Wusst ich nur mit Worten, Wie ich's sagen soll; Komm und birg dein Antlitz	Jak niespokojne jest moje serce, Jak pełne błogości! Gdybym tylko wiedziała, Jak wyrazić to w słowach; Chodź i ukryj swą twarz

Hier an meiner Brust, Will in's Ohr dir flüstern Alle meine Lust.	Tu na mojej piersi, Bym mogła wyszeptać Całą moją radość.
Weisst du nun die Tränen, Die ich weinen kann, Sollst du nicht sie sehen, Du geliebter Mann? Bleib an meinem Herzen, Fühle dessen Schlag, Dass ich fest und fester Nur dich drücken mag. Fest und fester!	Czy teraz rozumiesz łzy, Które ronię, Czyż nie powinienes ich widzieć, Ukochany mężu? Zostań przy moim sercu Poczuj jak bije, Bym mogła przytulić cię Mocniej i mocniej Mocniej i mocniej!
Hier an meinem Bette Hat die Wiege Raum, Wo sie still verberge Meinen holden Traum; Kommen wird der Morgen, Wo der Traum erwacht, Und daraus dein Bildnis Mir entgegen lacht. Dein Bildnis!	Tu przy moim łóżku Jest miejsce na kołyskę, Cicho skrywającą Mój błogi sen; Nadejdzie poranek, Gdy wybudzony ze snu, Twój obraz Uśmiechnie się do mnie Twój obraz!

2) Budowa utworu

Pieśń *Süßer Freund, du blickest* posiada budowę trzyczęściową ABA1 ze wstępem, dwoma łącznikami i kodą. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4 i tonacji G-dur, a tempo oznaczone jest jako Langsam, mit innigem Ausdruck. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:



W jednotaktowym wstępie (vide: Przykład nutowy 6-1-16), kompozytor zastosował ostry i pełen napięcia akord dominanty septymowej, mający na celu wprowadzenie dominanty G-dur, a tym samym ustalenie tonacji, a jednocześnie nadanie pieśni dynamicznego zabarwienia. Część A składa się z dwóch zdań z powtórzeniem. Melodia od początku zapowiada niespokojny nastrój, uzyskany za pomocą początkowego dysonansu i zastosowania dźwięków alterowanych. Ostatecznie część ta kończy się na dominancie, tworząc kadencję zawieszoną.

44.

Sü - ßer Freund, du blickest mich ver - wundert an,
kannst es nicht be - grei - fen, wie ich wei - nen kann; laß der
feuch - ten Per - len un - ge - wohn - te Zier freu - dig hell er - zit - tern in dem

Przykład nutowy 6-1-16 (takty 1-10)

W trzytaktowym łączniku zaobserwować można gamowy pochod zstępujący w niskim rejestrze i przesunięcie modulacyjne w kierunku tonacji C-dur. Na początku części B następuje modulacja do tonacji C-dur. Pod wpływem akordowej faktury akompaniamentu, emocje zaczynają narastać. Harmonia w niskim rejestrze partii fortepianu tworzy dwugłos. Stabilna tonacja i stanowcza faktura partii akompaniamentu uwypuklają kontrast w stosunku do części A. (Vide: Przykład nutowy 6-1-17)

meine Lust. Weißt du nun die

Tränen, die ich weinen kann, sollst du nicht sie

sehen, du geliebter, geliebter Mann? *Lebhafter.*

Przykład nutowy 6-1-17 (takty 21-33)

Część A1 nie jest dokładną repryzą części A. Tonacja powraca do G-dur, jednak całość jest skrócona i przechodzi na koniec bezpośrednio do kadencji, zakończonej dominantą. Koda dopełnia kadencję niepełną części A1, kończąc utwór kadencją doskonałą $k_4^6-V_7-I$.

3) Analiza wykonawcza

Szosta pieśń opisuje pełne słodkiej, romantycznej miłości życie bohaterki po ślubie. Wiadomość o byciu przy nadziei zdaje się rodzić nieco zdenerwowania, ale bliskość i wsparcie ukochanego pozwalają jej zapomnieć o niepokoju. Na początku utworu kompozytor umieścił określenie „innigem audruck” (serdecznie, czule), dlatego też należy zadbać o łagodną, ciepłą barwę głosu.

Już na początku części A znaleźć można oznaczenie „piano”, które wymaga delikatnej, przyćmionej barwy. W takcie 8, na tekście „Laß der feuchten Perlen ungewohnte Zier” (Niech nieznane piękno tych wilgotnych pereł), należy zwrócić uwagę na crescendo w partii fortepianu. Należy w tym miejscu szczególnie zaakcentować mocne części taktu. Czterokrotnie powtórzony rytm kropkowany sprzyja narastaniu emocji, któremu towarzyszy wzmocnienie dynamiki aż do decrescendo w takcie 11.

W takcie 25 rozpoczyna się część B, utrzymana w jasnej, pogodnej tonacji C-dur. Melodia odznacza się spokojem i elegancją. Frazy po takcie 35 charakteryzują się nieregularnością. Dwie pierwsze są stosunkowo krótkie, a dwie kolejne wyraźnie dłuższe. Jednocześnie autor zastosował w tym miejscu cieniowanie dynamiczne i istotne jest, by ściśle zrealizować wszystkie oznaczenia wykonawcze. W takcie 41, powtórzenie tekstu „fest und fester” (mocniej i mocniej) prowadzi do punktu kulminacyjnego. Głos powinien odznaczać się odpowiednią siłą ekspresji, należy zwrócić uwagę na pracę przepony i wyrazistą dykcję.

Fragment od 45 taktu do końca utworu stanowi reprzyję. Melodia jest taka sama jak w części pierwszej, należy jednak oddać różnicę w nastroju. Wykonawca powinien odmalować przed słuchaczem ciepły obraz rodzinnego szczęścia, dając wyraz cichemu wyznaniu bohaterki przed mężem, na temat wyczekiwania narodzin nowego życia i nadziei związanych z przyszłością.

6.1.7 *An meinem Herzen, an meiner Brust*

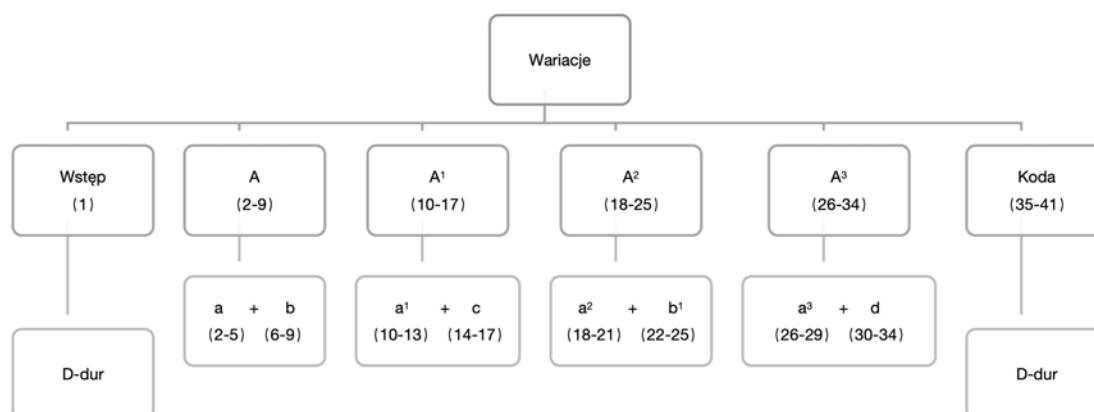
1) Tłumaczenie tekstu

An meinem Herzen, an meiner Brust, Du meine Wonne, du meine Lust!	Na moim sercu, na mojej piersi, Moja rozkoszy, moja radości!
Das Glück ist die Liebe, die Lieb ist das Glück, Ich hab's gesagt und neh'm's nicht zurück.	Szczęście to miłość, miłość to szczęście, Zawsze tak mówiłam i wciąż mówię.
Hab überschwenglich mich geschätzt, Bin übergücklich aber jetzt.	Czułam się wniebowzięta, A teraz jestem przeschęśliwa.
Nur die da säugt, nur die da liebt Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;	Tylko ta, która karmi, tylko ta, która kocha dziecko, które żywi;

Nur eine Mutter weiss allein, Was lieben heisst und glücklich sein. O, wie bedaur' ich doch den Mann, Der Mutterglück nicht fühlen kann!	Tylko matka wie, Co to znaczy kochać i być szczęśliwym. Ach, jako szkoda mi mężczyzny, Który nie może czuć matczynego szczęścia!
Du lieber, lieber Engel, Du Du schauest mich an und lächelst dazu!	Ty ukochany aniołku, Ty Patrzysz na mnie i się uśmiechasz!
An meinem Herzen, an meiner Brust, Du meine Wonne, du meine Lust!	Na moim sercu, na mojej piersi, Moja rozkoszy, moja radości!

2) Budowa utworu

Pieśń *An meinem Herzen, an meiner Brust* posiada budowę wariacyjną ze wstępem i kodą. Utrzymana jest w metrum 6/8 i tonacji D-dur. Określenia agogiczne obejmują: Fröhlich, innig, Schneller, Noch schneller. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:



Jednotaktowy wstęp składa się z dwóch akordów harmoniczných w tonacji D-dur, wykonanych kolejno w dynamice forte i piano, które stanowią wprowadzenie do tematu. Nastrój części A budowany jest w oparciu o nieustannie rozwijającą się melodię. Naprzemiennie występujące akordy toniki i dominanty pełne są jasnego, pozytywnego zabarwienia, charakterystycznego dla tonacji durowych i nadają one ton charakterowi całej pieśni. Zatrzymanie na rozłożonym akordzie dominanty septymowej, stanowi motor napędowy dla rozwoju utworu. (Vide: Przykład nutowy 6-1-18)

Fröhlich, innig.

45. An mei-nem Her-zen, an mei-ner Brust,
 du mei-ne Won-ne, du mei-ne Lust! Das
 Glück ist die Lie-be, die Lieb ist das Glück,

Przykład nutowy 6-1-18 (takty 1-7)

Część A1 powtarza materiał muzyczny części A, wprowadzając pewne modyfikacje między innymi pod względem rytmu. Od taktu czternastego do siedemnastego, melodia ma kierunek zstępujący, a zastosowanie akordu na drugim stopniu, wpływa na zmianę barwy na nieco ciemniejszą. Po tym następuje nieznaczne przyspieszenie tempa, a po takcie 26, kolejne przyspieszenie. (Vide: Przykład nutowy 6-1-19)

Nur die da säugt, nur die da liebt das
 Kind, dem sie die Nah-rung gibt;

ritard.

ritard.

Przykład nutowy 6-1-19

W części A2, melodia tematu została zachowana, kompozytor wprowadził jednak zmiany w warstwie rytmicznej. Część A3 jest punktem kulminacyjnym pieśni pod względem zarówno tempa, jak i ekspresji emocjonalnej. Odznacza się ona połączeniem durowej barwy, wynikającej z naprzemiennego zastosowania toniki i dominanty, z napięciem akordu septymowego. Utwór kończy się na stabilnym akordzie tonicznym.

3) Analiza wykonawcza

Pieśń ta jest wyznaniem nieskończone szczęśliwej matki i wyraża radość bohaterki z doświadczenia rodzicielstwa po raz pierwszy. Nastrój utworu jest niezwykle radosny i pełen pasji, a barwa głosu powinna być żywa i jasna.

Akord we wstępie, powtórzony w dynamice forte i piano, przykuwa uwagę silnym kontrastem dynamicznym. Partia wokalna rozpoczyna się do akompaniamentu akordów rozłożonych, a rytmiczne metrum 6/8 przywodzi na myśl poruszającą kołysankę. W takcie szóstym, tekst „das glück ist die liebe, die lieb'ist das glück, ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück” (Szczęście to miłość, miłość to szczęście, zawsze tak mówiłam i wciąż mówię) obfituje w spółgłoski. Wykonując ten fragment należy zwrócić uwagę, by żadna głoska nie została połknięta. Wymowa spółgłosek powinna być wyraźna i naturalna.

W części A1 (vide: Przykład nutowy 6-1-19), w takcie 16 znajduje się oznaczenie „rit”. Należy w tym miejscu zawiesić frazę, wydłużając jednocześnie samogłoski [i] i [a], co uczyni melodią bardziej płynną. W części A2 kompozytor użył określenia „schneller, a tempo”, przy wykonaniu należy więc zwrócić uwagę na subtelne zmiany tempa. We fragmencie tym bohaterka podkreśla ogrom szczęścia matki w porównaniu do szczęścia doświadczanego przez ojca.

W części A3, tempo jest jeszcze szybsze (noch schneller), a emocje osiągają punkt kulminacyjny. W partii akompaniamentu faktura zmienia się na akordy staccato. Śpiewając ostatnią frazę, „Du meine Wonne, du meine Lust!” (Moja rozkoszy, moja radości!), należy zwolnić tempo, nadając wypowiedzi tonu zakończenia i dając wyraz satysfakcji i szczęściu bohaterki.

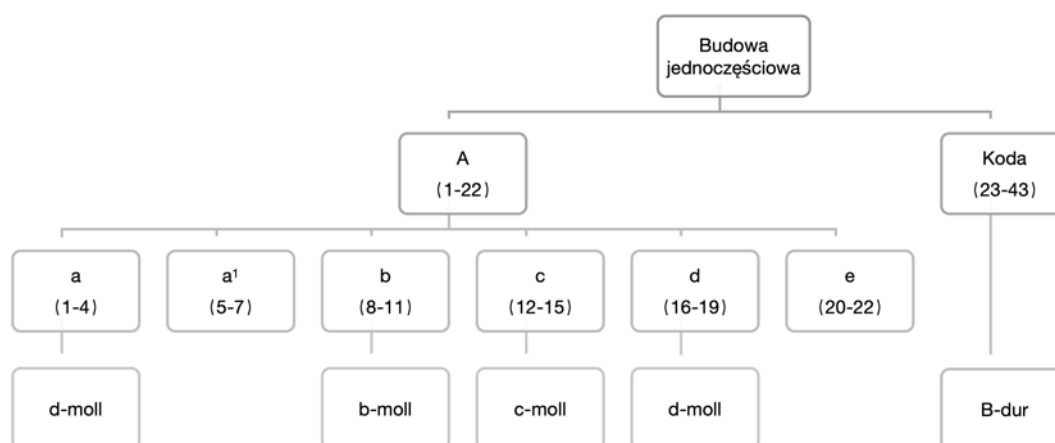
6.1.8 *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan*

1) Tłumaczenie tekstu

<p>Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, Der aber traf. Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann, Den Todesschlaf.</p> <p>Es blicket die Verlasßne vor sich hin, Die Welt ist leer. Geliebet hab' ich und gelebt, ich bin Nicht lebend mehr.</p> <p>Ich zieh' mich in mein Innres still zurück, Der Schleier fällt, Da hab' ich dich und mein vergang'nes Glück, Du meine Welt!</p>	<p>Dziś po raz pierwszy zadałeś mi ból, Lecz zraniłeś mnie głęboko. Śpisz, ty szorstki i bezlitosny człowieku, Snem śmierci.</p> <p>Opuszczona patrzy bezwiednie przed siebie, lecz widzi tylko pustkę. Kochałam i żyłam, A teraz moje życie się skończyło.</p> <p>Cicho wycofuję się w głąb siebie, Zasłona opada, Tam mam ciebie i utracone szczęście, Ciebie, mój świat!</p>
--	---

2) Budowa utworu

Pieśń *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* odznacza się budową jednoczęściową z kodą. Utrzymana jest w metrum 4/4 i 3/4, w tempie Adagio oraz w tonacjach d-moll i B-dur. Budowę utworu przedstawia poniższy schemat:



Ósma pieśń stanowi podsumowanie całego cyklu. Melodyka ma charakter deklamacyjny, nawiązujący stylistyką do recytatywu.

Partia wokalna rozpoczyna się w tonacji d-moll, a we frazach b i c kompozytor zastosował przesunięcia modulacyjne do tonacji b-moll i c-moll, wzbogacające warstwę harmoniczną. Melorecytacyjny charakter melodii podkreślony jest przez pochody chromatyczne. Partia wokalna kończy się na akordzie dominanty d-moll. (Vide: Przykład nutowy 6-1-20)

Adagio.

46. Nun hast du mir den er-sten Schmerz ge-tan, der a-ber

traf. Du schläfst, du har-ter, un-barm-herz'-ger Mann, den To-des-

schlaf. Es blik-ket die Ver-lass'-ne vor sich hin, die Welt ist leer,- ist

Przykład nutowy 6-1-20 (takty 1-10)

W kodzie tego utworu, będącej jednocześnie zakończeniem całego cyklu, kompozytor dodał partię solową fortepianu w tempie Adagio, obejmującą 21 taktów. Wykorzystuje ona temat z pieśni *Seit ich ihn gesehen*, a pod względem organizacji tonalnej powraca do tonacji B-dur, na której kończy się cały cykl. (Vide: Przykład nutowy 6-1-21)

Adagio. *Tempo wie das erste Lied.*

Przykład nutowy 6-1-21 (takty 23-43)

3) Analiza wykonawcza

Ostatnia pieśń cyklu, zarówno pod względem treści wiersza, jak i opracowania muzycznego, tworzy wyraźny kontrast w stosunku do pozostałych siedmiu pieśni z cyklu. Utwór utrzymany jest w tempie Adagio, a dla podkreślenia bólu i smutku bohaterki, barwa powinna być przygaszona i mroczna.

W pierwszym zdaniu, „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan, Der aber traf” (Dziś po raz pierwszy zadałeś mi ból, lecz zraniłeś mnie głęboko), kompozytor zaakcentował pierwsze słowo, „Nun” (teraz). Wykonując je należy zwrócić uwagę na silne podparcie oddechowe, całkowite otwarcie toru głosowego i wysoką pozycję głosu. W taktach 9-10 zaznaczone jest crescendo, a tekst podkreśla dwukrotnie „Die Welt ist leer” (świat jest pusty). Wykonując ten fragment należy oddać skargę bohaterki na własny los i jej uczucie rozpacz. Ekspresja emocjonalna osiąga w tym miejscu punkt kulminacyjny, a sf w partii akompaniamentu towarzyszące słowu „leer” (pusty) przeszywa smutkiem do głębi. Tragiczny w brzmieniu półton dodatkowo wzmacnia wydźwięk śpiewanych słów. Pod względem dynamiki, sf w takcie 10 przechodzi w piano w takcie 16, a następnie pianissimo, co odzwierciedla uczucie rozczarowania i rezygnacji.

Pieśń kończy 21-taktowa koda fortepianowa, w której przywołany został temat z jednej z wcześniejszych pieśni, tak jakby pogrążona w bólu bohaterka wracała pamięcią do szczęśliwych chwil gdy po raz pierwszy spotkała miłość swojego życia. Piękne lata młodości przemijają, ale uczucie łączące bohaterkę z ukochanym pozostaje niezmiennie.

6.2 Analiza wykonawcza cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

6.2.1 *Wiosenny brzask*

1) Tłumaczenie tekstu

春眠不觉晓，	chūn mián bù jiào xiǎo	Pogrążony w wiosennym śnie, przeoczyłem nadejście świtu,
处处闻啼鸟。	chù chù wén tí niǎo	Wszędzie wokół słyhać śpiew ptaków.
夜来风雨声，	yè lái fēng yǔ shēng	W nocy słyszałem dźwięk wiatru i deszczu,
花落知多少。	huā luò zhī duō shǎo	Któż wie ile opadło kwiatów.

2) Budowa utworu

Pieśń *Wiosenny brzask* posiada budowę dwuczęściową, w której wyróżnić można pięć elementów: wstęp, część A, łącznik, część B i kodę. Utwór utrzymany jest w metrum 2/2, w tempie Largo. Budowę pieśni przedstawia poniższa tabela:

Budowa dwuczęściowa				
Wstęp (1-8)	A (9-16)	Łącznik (17-20)	B (21-28)	Koda (29-45)
B <i>yu</i>	B <i>yu</i>	B <i>yu</i>	C <i>yu</i> – F <i>yu</i>	F <i>yu</i>

Wstęp posiada regularną budowę 4+4 i składa się z dwóch motywów. W taktach 1-4, długa, falująca fraza i dynamika *poco dim.* imitują dźwięk wiosennego wiatru. W taktach 5-8 wprowadzony zostaje przewijający się przez cały utwór motyw deszczu. W niskim rejestrze słychać stałe szemranie deszczu, podczas gdy w wysokim rejestrze oddany jest dźwięk kropeł kapiących na dach. (Vide: Przykład nutowy 6-2-1)

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 2/2 time, marked 'Largo'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include 'poco dim.', 'legato', and 'p'. The vocal part is in the same key and time signature, with dynamics 'p', 'mp', and 'p'. The score is labeled 'Przykład nutowy 6-2-1'.

Przykład nutowy 6-2-1

W części A (vide: Przykład nutowy 6-2-2), rozwinięty jest drugi motyw ze wstępu, motyw wiosennego deszczu, który przez imitację subtelnego dźwięku kropli wody, odmalowuje obraz wiosennej mżawki. Część ta rozpoczyna się w dynamice *mp* i charakteryzuje się niewielkimi zmianami dynamicznymi, ograniczającymi się do nieznacznego cieniowania dynamicznego na słowie „声 *shēng*”. W partii fortepianu nieustannie przeplatają się motywy deszczu i śpiewu ptaków, tworząc niezwykle sugestywny obraz muzyczny.

W łączniku, śpiewanym na partykule „哦 *o*”, kompozytor zastosował materiał muzyczny nawiązujący do dźwięku wiatru, dodatkowo podkreślając w ten sposób pochmurny wiosenny krajobraz. Oprócz dynamiki piano, zaznaczone jest w tym miejscu *rit.*, co uwypukla deklamacyjny charakter melodii.

9 *mp*
春 眠 不 觉 晓, 处 处 闻 啼
12 *mp*
鸟。 夜 来 风 雨 声,

Przykład nutowy 6-2-2

W części B (vide: Przykład nutowy 6-2-3), wraz z rozwojem muzyki, stopniowo zaczynają zwiększać się zmiany dynamiczne, choć dynamika dalej pozostaje stosunkowo stonowana, co zgodne jest z charakterem utworu. W konstrukcji linii melodycznej zauważyć można zastosowanie progresji.

21 *p*
夜 来 风 雨 声, 花 落 知 多 少。
25 *p*
夜 来 风 雨 声, 花 落 知 多 少。
mp

Przykład nutowy 6-2-3

W kodzie (vide: Przykład nutowy 6-2-4) ponownie pojawia się motyw imitujący dźwięk wiatru. Na słowach „知多少 *zhī duō shǎo*”, w partii akompaniamentu zastosowano dwa akordy arpeggio, przywodzące na myśl delikatne poruszenie tafli jeziora przez wiatr.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The first system (measures 37-40) features a vocal line with lyrics '花 落 知 多' and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* dynamic marking and a *legato* instruction. The second system (measures 41-44) continues the vocal line with lyrics '少' and the piano accompaniment, which includes a *mf* dynamic marking and a *mp* dynamic marking. The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

Przykład nutowy 6-2-4

3) Analiza wykonawcza

Utwór *Wiosenny brzask* z pozoru opisuje krajobraz, w rzeczywistości jednak jest to tylko środek ekspresji emocji. Atmosfera utworu jest pogodna i pełna świeżości. W oparciu o rzeczywistość odbieraną zmysłami (wzrok i słuch), podmiot liryczny daje wyraz swoim uczuciom. Na przestrzeni całej pieśni, ani razu nie pojawia się dynamika „forte”, dlatego też całość należy utrzymać w dynamice piano, pamiętając jednocześnie o wysokiej pozycji głosu. Barwa powinna być łagodna, eteryczna, pełna elegancji.⁸⁷

Wstęp (vide: Przykład nutowy 6-2-1) odmalowuje wiosenny wiatr i deszcz, łącznie z odgłosem spadających kropel wody o różnej wielkości. Już przed rozpoczęciem partii wokalne, słuchacz wprowadzony zostaje do świata przedstawionego.

Część A (vide: Przykład nutowy 6-2-2) rozpoczyna się od dynamiki *mp*, od dźwięku w rejestrze środkowym. Śpiewając słowa „春眠不觉晓，处处闻啼鸟” *chūn mián bú jiào xiǎo , chù chù wén tí niǎo* (Pogrążony w wiosennym śnie, przeoczyłem nadejście świtu, wszędzie wokół słycać śpiew ptaków), należy kontrolować równomierność oddechu za

⁸⁷ Cui Wei 崔伟, *Innowacja przez czerpanie z osiągnięć innych – studium sztuki wokalne Jiang Jiakanga* (博采众长创新路—姜嘉锵歌唱艺术研究), Chuzhou Xueyuan Xuebao nr 8 (2), str. 91-92

pomocą pracy przeponą. W oparciu o stabilny oddech, należy prowadzić melodię za pomocą spokojnej, łagodnej barwy. Sylaba „晓 *xiǎo*” odznacza się melodyką melizmatyczną, co wymaga zachowania płynności oddechu po realizacji wygłosu „ao”. Oddech powinien charakteryzować się sprężystością. Kolejne dwa wersy „夜来风雨声，花落知多少” *yè lái fēng yǔ shēng , huā luò zhī duō shǎo* (W nocy słyszałem dźwięk wiatru i deszczu, któż wie ile opadło kwiatów), stanowią punkt kulminacyjny utworu. Wraz ze wstępującą melodią, emocje stopniowo narastają. Należy zwrócić uwagę, iż słowo „夜 *yè*” powinno być zaśpiewane w dynamice *mp*, pomimo iż jest to *f* dwukreślne, a jednocześnie od poprzedzającego wyrazu „鸟 *niǎo*” , dzieli je interwał oktawy. Dlatego niezwykle istotna jest kontrola oddechu, pozwalająca na delikatny śpiew z zachowaniem wysokiej pozycji głosu. Choć melodia na sylabie „声” *shēng* oparta jest o pochód zstępujący, zaśpiewać ją należy w sposób wyrównany, dla oddania specyfiku tonu tego wyrazu. Słowo „花 *huā*” powinno zabrzmieć powściągliwie, niczym westchnienie, dla podkreślenia żalu z powodu kwiatów, które opadły tej nocy. Przed oczyma powinno się mieć obraz poety stojącego na progu domu, obserwującego podwórko pokryte kobiercem kwiatów, strąconych w nocy przez deszcz i wiatr. W ten sposób zrozumieć można westchnienie podmiotu lirycznego i poczuć jego żal.

W łączniku (vide: Przykład nutowy 6-2-5) zaobserwować można zmianę w partii akompaniamentu. W prawej ręce kompozytor zastosował melodię identyczną z melodią partii wokalne. Fraza ta spaja części A i B i pomimo iż wykorzystuje jedynie partykułę ekspresyjną „ach” (哦 *o*), to posiada ogromną siłę wyrazu. Za sprawą zastosowania pauzy na pierwszej mierze taktu i rozpoczęcia melodii od słabej miary, można w tym miejscu dyskretnie nabrać powietrza⁸⁸, co pozwala na wykonanie całej frazy na jednym oddechu, płynnie i poruszająco. Jednocześnie zachowana jest spójność ekspresji emocjonalnej i podkreślony deklamacyjny charakter melodii. Pod koniec taktu 20 znajduje się oznaczenie *rit.* i fermata. W tym miejscu nie można nabierać powietrza, należy bowiem zachować płynność frazy.

W części B (vide: Przykład nutowy 6-2-3) powtórzony jest tekst drugiej strofy wiersza. Melodia wciąż utrzymana jest w rejestrze środkowym, przywodzącym na myśl melorecytację. Pod względem dynamiki, zaobserwować można *crescendo* i *diminuendo*. W tym miejscu konieczna jest dobra kontrola oddechu, pozwalająca na ukazanie kontrastu dynamicznego, a tym samym oddanie zamysłu artystycznego poety i kompozytora.

⁸⁸ *Touqi* (dosłownie „kradzież powietrza”) to jedna z technik oddechowych powszechnie stosowanych w tradycyjnej operze chińskiej i chińskiej muzyce ludowej. Polega ona na dyskretnym nabraniu powietrza, w sposób niezauważalny dla odbiorcy. [W:] Wang Shuo 王硕, *Techniki wykonawcze wokalne muzyki ludowej* (民族声乐演唱技法技巧), Yunnan Minzu Chubanshe 2007 (06), str. 29

Przykład nutowy 6-2-5

Następnie całość pieśni zostaje powtórzona, a zakończenie utworu przeniesione o oktawę wyżej (vide: Przykład nutowy 6-2-4). Tych ostatnich osiem taktów charakteryzuje się wysokim rejestrem i długimi wartościami rytmicznymi, dlatego konieczne jest prawidłowe kontrolowanie oddechu za pomocą przepony. Istotne jest zachowanie płynności frazy. Szczególną uwagę należy zwrócić na najtrudniejszy technicznie dźwięk kończący pieśń – f dwukreślne o długiej wartości rytmicznej, wykonywane w dynamice piano. Zakończenie to powinno odzwierciedlać żal poety z powodu strąconych przez deszcz kwiatów.

6.2.2 Nocne cumowanie przy Klonowym Moście

1) Tłumaczenie tekstu

月落乌啼霜满天，	yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān	Księżyc zachodzi, kraczą wrony, mróz przepelnia niebo,
江枫渔火对愁眠。	jiāng fēng yú huǒ duì chóu mián	Klony przy rzece i światła łodzi, ja leżę bezsenny.
姑苏城外寒山寺，	gū sū chéng wài hán shān sì	Za murami Suzhou widać świątynię Hanshan,
夜半钟声到客船。	yè bàn zhōng shēng dào kè chuán	Dźwięk jej dzwonów dociera do mej łodzi o północy.

2) Budowa utworu

Pieśń *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* odznacza się budową jednoczęściową ze wstępem i kodą. Utrzymana jest w metrum 4/4 i w tempie Lento. Budowę utworu przedstawia poniższa tabela:

Budowa jednoczęściowa					
Wstęp (1-5)	A (6-20)				Koda (21-26)
	a (6-9)	b (10-12)	c (13-17)	d (18-20)	
Cis <i>yu</i>	Ais <i>jue</i>	Fis <i>gong</i>	Dis <i>jue</i> – D zhi – Des <i>jue</i>	E <i>yu</i>	Cis <i>yu</i>

Pieśń jest niezwykle wierna wierszowi. Kompozytor nie zdecydował się na wydłużenie długości utworu, czy nadmierne skomplikowanie melodii albo faktury. Starał się dążyć do prostoty wyrazu i udało mu się na przestrzeni zaledwie pięciu fraz niezwykle sugestywnie oddać chłodną, wyobcowaną atmosferę wiersza i pełen melancholii nastrój podmiotu lirycznego.

W pierwszych trzech taktach wstępu (vide: Przykład nutowy 6-2-6), kompozytor zastosował obejmujące tonikę i dominantę puste kwinty, imitujące głuchy dźwięk dzwonów świątyni Hanshan, odzwierciedlając w ten sposób atmosferę samotności i dojmującego chłodu. W trzecim takcie, szybka przednutka wstępująca przywodzi na myśl kołyszącą się na wodzie samotną łódź, podczas gdy arpeggio w wysokim rejestrze w takcie 4, naśladuje efekt znikającej w oddali fali.

Przykład nutowy 6-2-6

Pierwsza fraza pieśni (vide: takty 6-7, Przykład nutowy 6-2-7) stanowi frazę *qi*⁸⁹, pełniącą rolę ekspozycji. W partii akompaniamentu dalej przewijają się motywy dźwięku dzwonów i fal, które doskonale podkreślają nastrój wiersza. W takcie ósmym, na słowie „天 *tiān*”, w partii fortepianu pojawia się gama wstępująca, odzwierciedlająca niebo pokryte szronem, ukazane jakby w oddalającym się kadrze.

Przykład nutowy 6-2-7

Melodia frazy *cheng* (takty 10-12), stanowi progresję pierwszej frazy o interwał kwarty w dół, mającą na celu jej rozwinięcie. W taktach 13-17, czyli frazie *zhuan*, zaznaczającej

⁸⁹ Powszechna zasada kompozycyjna *qi-cheng-zhuan-he* odnosi się do schematu ekspozycja – rozwinięcie – punkt zwrotny – zakończenie.

zwrot (vide: Przykład nutowy 6-2-8), widać wyraźny kontrast w stosunku do dwóch poprzednich fraz. Odnacza się ona licznymi modulacjami: *Dis jue – D zhi – Des jue* oraz zastosowaniem w partii akompaniamentu szybkich zstępujących ozdobników, imitujących technikę gry na tradycyjnym chińskim instrumencie *guzheng*. Jednocześnie, w partii fortepianu pojawiają się dźwięki melodii partii wokalne. Zmiany w warstwie rytmicznej i częste modulacje czynią nastrój bardziej napiętym i skomplikowanym, zapowiadając zbliżający się punkt kulminacyjny.

The image displays two systems of a musical score in G major (one sharp). The first system, starting at measure 13, shows a vocal line with the lyrics '姑 苏 城 外 寒 山 寺,' and a piano accompaniment featuring rapid descending ornaments. The second system, starting at measure 16, continues the piano accompaniment with complex rhythmic patterns and ornaments, while the vocal line has rests.

Przykład nutowy 6-2-8

Począwszy od frazy *he* (vide: takty 18-20, przykład nutowy 6-2-9), zauważyć można unisono partii wokalne i partii fortepianowej, wzbogacone harmonicznie o interwały kwarty i kwinty. Zabieg ten daje wykonawcy silne wsparcie i jednocześnie buduje nastrój. We frazie tej występuje największe nasilenie dynamiczne (*f*) i najwyższy dźwięk w utworze (*a*²), zaznaczające punkt kulminacyjny pieśni.

W kodzie (vide: Przykład nutowy 6-2-10), partia akompaniamentu i partia wokalna powtarzają frazę kulminacyjną, z wykorzystaniem początkowego materiału muzycznego, a pieśń kończy się dźwiękiem dzwonów, stopniowo prowadząc do wyciszenia i pozostawiając słuchacza w nastroju pełnym zadumy.

18 *mp* 夜半钟声到客船。 *f*

20 夜半钟声到客船 *p*

22 *mp* *p*

Przykład nutowy 6-2-9

20 夜半钟声到客船 *p*

22 到客船。 *mp* *p*

24 *mp* *p* *pp*

Przykład nutowy 6-2-10

3) Analiza wykonawcza

Wiersz *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście* powstał gdy poeta Zhang Ji, doznawszy niepowodzenia podczas egzaminów cesarskich wracał w rodzinne strony. Zatrzymał się przy brzegu rzeki, w okolicach świątyni Hanshan na obrzeżach dzisiejszego Suzhou. Dźwięk dzwonów dobiegający ze świątyni, w połączeniu z uczuciem samotności i zawodu, zainspirowały poetę do napisania tego słynnego wiersza. Zachodzący księżyc, kraczące wrony, szron, przybrzeżne klony, ogniska rybackie, świątynia Hanshan, dźwięk dzwonów, wędrowiec, łódź, wszystkie te elementy tworzą obraz jesiennej nocy na południu Chin, a jednocześnie wyrażają pełen rozczarowania i melancholii nastrój. Wykonując ten utwór należy starać się oddać uczucie smutku i zagubienia podmiotu lirycznego.

Pod względem kontroli oddechu i dynamiki, pieśń ta jest najbardziej wymagająca spośród wszystkich pieśni w cyklu *Trzy wiersze tangowskie*. Podobnie jak w poprzedniej pieśni, wymagany jest śpiew w wysokim rejestrze, w dynamice *piano*. W odróżnieniu jednak od pierwszej pieśni, tu kompozytor zastosował liczne ozdobniki. Szczególną uwagę zwrócić należy na *yaoyin*⁹⁰ i vibrato w zakończeniach fraz. Można powiedzieć, że utwór ten stanowi niemałe wyzwanie dla umiejętności technicznych wykonawcy.

Fraza a (vide: Przykład nutowy 6-2-7) obejmuje tekst „月落乌啼霜满天” *yuè luò wū tí shuāng mǎn tiān* (Księżyc zachodzi, kraczą wrony, mróz przepelnia niebo), który zgodnie z prozodią wersu siedmiogłoskowego, podzielić należy następująco: 2+2+1+2, czyli „月落+乌啼+霜+满天” *yuè luò + wū tí + shuāng +mǎn tiān*. Nabierając powietrza należy pamiętać o tym schemacie, by nie zaburzyć integralności wersu.

Wykonując tę frazę należy pamiętać o koncepcji artystycznej tekstu. Należy wziąć głęboki wdech, otworzyć tor głosowy, a następnie kontrolując oddech i pozycję głosu, spokojnie zaśpiewać słowo „月 *yuè* ”, realizując jednocześnie crescendo. Wyraz „霜 *shuāng*” jest w tej frazie dźwiękiem najwyższym i najbardziej zaakcentowanym, dla podkreślenia mroźnej aury jesiennej nocy. Dźwięk ten powinien zabrzmieć mocno i donośnie, a jednocześnie z pewną dozą powściągliwości, charakterystycznej dla eleganckiego stylu poezji klasycznej. Zaśpiewawszy słowo „天 *tiān*” *tian* należy nabrać powietrza i spokojnie zrealizować *yaoyin*. W połączeniu z motywem płynącej wody w partii akompaniamentu, ozdobnik ten brzmi ulotnie i nieuchwytnie.

Fraza b (vide: Przykład nutowy 6-2-7), „江枫渔火对愁眠” *jiāng fēng yú huǒ duì chóu mián* (Klony przy rzece i światła łodzi, ja leżę bezsenny), pod względem zastosowanych

⁹⁰ Określenie jednej z technik *runqiang*, charakterystycznych dla chińskiej wokalistyki ludowej. *Yaoyin*: osiągnięte za pomocą kontroli oddechu drganie głosu w obrębie interwału sekundy wielkiej lub tercji małej, wolniejsze i bardziej wyraźne niż vibrato.

technik kompozytorskich zbliżona jest do pierwszej frazy, podobne są również oznaczenia dynamiczne, jednak melodia przeniesiona zostaje do rejestru środkowego. W tym miejscu należy pamiętać o zachowaniu kontroli oddechu. „Klony” (枫 *fēng*) i „światła łodzi” (渔火 *yú huǒ*) opisują jasne elementy krajobrazu, które stoją w kontraście do sedna tej frazy, bezsenności pogrążonego w ponurych myślach podmiotu lirycznego (愁眠 *chóu mián*). Biorąc pod uwagę zestawienie tak skrajnych emocji w jednej frazie, należy nieznacznie zatrzymać się po słowach „江枫渔火 *jiāng fēng yú huǒ*”, tworząc warunki do zmiany w zabarwieniu emocjonalnym śpiewanej frazy.

Fraza c (vide: Przykład nutowy 6-2-8), „姑苏城外寒山寺” *gū sū chéng wài hán shān sì* (Za murami Suzhou widać świątynię Hanshan), rozpoczyna się w dynamice piano, jednak od dźwięku f dwukreślnego, w dodatku tworzącego interwał oktawy z dźwiękiem kończącym poprzednią frazę. Wymaga to wysokiej pozycji głosu. We frazie tej należy również zwrócić szczególną uwagę na umiejscowienie cezury. Zgodnie z zasadą *dundou* oraz oznaczeniami kompozytora w zapisie nutowym, pomiędzy sylabami „寒山寺 *hán shān sì*” nie można nabrać powietrza, konieczne jest w tym miejscu utrzymanie płynności oddechu.

Fraza d (vide: Przykład nutowy 6-2-9), „夜半钟声到客船” *yè bàn zhōng shēng dào kè chuán* (Dźwięk jej dzwonów dociera do mej łodzi o północy), jest punktem kulminacyjnym pieśni. Nie tylko zawiera ona najwyższy dźwięk w utworze, a dwukreślny, ale również dynamika przechodzi z *mp* bezpośrednio do *f*. Począwszy od słowa „夜半 *yè bàn*” należy nieustannie wzmacniać podparcie oddechowe, aż do wysokiego, zaakcentowanego dźwięku na słowie „钟声 *zhōng shēng*” *zhongsheng*. Powietrze nabrać można przed sylabą „到 *dào*”, którą zaśpiewać należy rozluźnionym, pełnym głosem, utrzymując wysoką pozycję głosu i uczucie przestrzeni. Po stopniowym narastaniu dynamiki, po sylabie „客 *kè*” następuje diminuendo. Kończący frazę *yaoyin* powinien być zaśpiewany luźno i swobodnie, odzwierciedlając zafrasowanie podmiotu lirycznego. Zmienia się również faktura akompaniamentu, gdzie seria akordów stanowi wsparcie dla partii wokalne w doprowadzeniu pieśni do punktu kulminacyjnego. Nie można w tym miejscu zapomnieć o odpowiednim podparciu oddechowym.

W kodzie następującej po punkcie kulminacyjnym (vide: Przykład nutowy 6-2-10), napięcie opada, nastrój ulega uspokojeniu, jakby po pełnym rozpaczym krzyku, podmiot liryczny opanował swoje emocje. Wyciszeniu nastroju towarzyszy nikszy dźwięk dzwonów, pozostawiający miejsce dla refleksji.

6.2.3 Wstępując na Wieżę Bociana

1) Tłumaczenie tekstu

白日依山尽，	bái rì yī shān jìn ,	Ostatnie promienie słońca padają na górskie grzbiety,
黄河入海流。	huáng hé rù hǎi liú。	Żółta Rzeka płynie do morza.
欲穷千里目，	yù qióng qi ā n lǐ mù ,	Jeśli chcesz zobaczyć całą panoramę,
更上一层楼。	gèng shàng y ī céng lóu 。	Wejdz o piętro wyżej.

2) Budowa utworu

Pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* posiada budowę dwuczęściową ze wstępem i łącznikiem. Utwór utrzymany jest w metrum 4/4, czasem przechodzącym w 6/4. Całość składa się z dwudziestu sześciu taktów, a tempo kształtuje się według schematu Adagio-Moderato-Adagio. Budowa pieśni przedstawiona jest w poniższej tabeli:

Budowa dwuczęściowa					
Wstęp (1-3)	A (4-13)		Łącznik (14)	B (15-26)	
	a (4-9)	a' (10-13)		b (15-18)	b' (19-26)
Des zhi	Ges shang	B yu	B yu	Des yu – G jue	Des zhi

We wstępie (vide: Przykład nutowy 6-2-11), zastosowanie rytmu kropkowanego i dużych skoków interwałowych w lewej ręce partii fortepianu odzwierciedla strome szczyty górskie i pofalowaną linię horyzontu. Odwrócone arpeggia w takcie trzecim imitują z kolei dźwięk wzburzonych fal Żółtej Rzeki, dzięki czemu przed oczyma słuchacza pojawia się majestatyczna sceneria widoczna z lotu ptaka.



Przykład nutowy 6-2-11

Część A (vide: Przykład nutowy 6-2-12), składa się z dwóch zdań. Zmiana tonacji i modyfikacje w warstwie rytmicznej partii wokalne, ukazują tendencję rozwojową utworu. Partia fortepianu w części A czerpie ze wstępu. W niskim rejestrze słychać skoki interwałowe, podczas gdy w rejestrze wysokim kompozytor zastosował arpeggia, co podkreśla temat pieśni. Występujące w tej części skoki interwałowe sprawiają, iż muzyka odznacza się uczuciem przestrzeni, co sprzyja odmalowaniu majestatycznej scenerii z wiersza. Na końcu każdego zdania usłyszeć można charakterystyczny *weiqiang* (zabieg polegający na zastosowaniu melodii wstępującej, zwiększonej dynamiki i wydłużenia dźwięku na końcu zdania, o melodii wstępującej. Również w partii fortepianu melodia pnie się do góry, a po przeniesieniu o oktawę wyżej, następuje piękny zstępujący pochód akordów arpeggio. Zabieg ten przywodzi na myśl najwyższy punkt fali i jej stopniowy odpływ, doskonale odmalowując obraz rzeki płynącej do morza.

The image shows a musical score with Chinese lyrics. It consists of two systems of music. The first system starts with a measure number '4' in a box. The vocal line (treble clef) has the lyrics "白日依山尽," (Báirì yīshān jìn,). The piano accompaniment (bass clef) features a melodic line with eighth notes and chords. The dynamic is marked *mp*. The second system starts with a measure number '7' in a box. The vocal line has the lyrics "黄河入海流。" (Huánghé rùhǎi liú.) followed by "白日依山尽," (Báirì yīshān jìn,). The piano accompaniment continues with a similar melodic line. The dynamic is marked *mp* and *p ad lib.* (piano ad libitum). The score ends with a measure number '11' in a box.

Przykład nutowy 6-2-12

Po fragmencie pełnym dźwięków wzburzonych fal, następuje krótki łącznik. Łącznik ten (vide: Przykład nutowy 6-2-13) zaznacza zmianę nastroju. W partii fortepianu naprzemiennie występują arpeggio w wysokim rejestrze i puste kwinty w niskim. Choć łącznik oparty jest na powtarzających się akordach, to kompozytor niezwykle umiejętnie zastosował przyspieszenie tempa, które pozwala uniknąć monotonii i bezbarwności, nadając muzyce życia i imitując coraz bardziej wzburzone wody Żółtej Rzeki. Z jednej strony fragment ten zapowiada pełen poruszenia nastrój części B, z drugiej zaś odzwierciedla fale z coraz większą prędkością uderzające o brzeg.

Przykład nutowy 6-2-13

W części B (takty 15-26) następuje zmiana tempa, metrum i tonacji. Muzyka staje się pogodniejsza i pełna pasji, o czym decyduje barwa tonacji. Przywodzi ona na myśl stylistykę pieśni ludowych *xintianyou*⁹¹ z obszaru północnego Shaanxi. Wraz z przejściem w treści

⁹¹ Pieśni ludowe *xintianyou* wspomniane zostały przez Li Yinghaia w jego konkluzji dotyczącej organizacji tonalnej w muzyce Yan z okresu Tang. [W:] Li Yinghai 黎英海, *Chińskie skale i ich harmonia* (汉族调式及其和声), Shanghai Yinyue Chubanshe 2004 (4), str. 206

wiersza z opisu krajobrazu do ekspresji myśli, w partii akompaniamentu pojawia się schemat rytmiczny z łącznika. Lewa ręka, grająca naprzemiennie z prawą, oparta jest o interwały oktawy i kwinty, które doprowadzają utwór do punktu kulminacyjnego. (Vide: Przykład nutowy 6-2-14)

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 14-17):**
 - Measures 14-15: *mf* Moderato. The piano accompaniment starts with *pp* and *慢起渐快* (ritardando then accelerando).
 - Measures 16-17: *mp*. The piano accompaniment includes *sostenuto* and *poco*.
- System 2 (Measures 20-23):**
 - Measures 20-21: *mf*. The piano accompaniment includes *accel.* and *f*.
 - Measures 22-23: *Adagio*. The piano accompaniment includes *rit.* and *f poco accel.*

The lyrics in Chinese are: 欲穷千里目, 更上一层楼。 欲穷千里目, 更上一层楼。

Przykład nutowy 6-2-14

3) Analiza wykonawcza

Wiersz *Wstępując na Wieżę Bociana* obejmuje zaledwie dwadzieścia sylab, które jednak łączą zachód słońca, górskie szczyty, Żółtą Rzeką i morze w piękny, majestatyczny obraz. Nie znając historii życia poety i okoliczności powstania utworu, można by pomyśleć, że jest to pełen wielkich ambicji wiersz o wstępowaniu na wyżyny. Jednak należy wziąć pod uwagę doświadczenia poety, który pragnąc osiągnąć coś w życiu, spotkał się z wrogością i niesłuszną dymisją ze stanowiska urzędniczego, a także pogarszającą się sytuację dworu cesarskiego. Wtedy dostrzec można, iż w momencie ujrzenia z wieży wspaniałego widoku, serce poety wypełniała nie tylko ambicja, ale również pewna doza bezradności i niepokoju. Jednak szerokie horyzonty podmiotu lirycznego sprawiają, że mimo wszystko wciąż ma nadzieję położyć zasługi dla swojej Ojczyzny. W związku z powyższym, nastrój niniejszej pieśni nie jest wyłącznie optymistyczny i pełen pasji, ekspresja emocjonalna powinna być bardziej wysublimowana i złożona.

We wstępie (vide: Przykład nutowy 6-2-11), kompozytor za pomocą muzycznych obrazów szczytów górskich i fal wykreował urzekającą scenerię. Przed rozpoczęciem śpiewania należy wyobrazić sobie piękny krajobraz fal morskich rozświetlonych blaskiem zachodzącego słońca. Głos powinien być spokojny i pełen uczucia przestrzeni, a dynamika dość stonowana.

Pierwsze zdanie części A (vide: Przykład nutowy 6-2-12), „白日依山尽，黄河入海流” *bái rì yī shān jìn , huáng hé rù hǎi liú* (Ostatnie promienie słońca padają na górskie grzbiety, Żółta Rzeka płynie do morza), stanowi pierwszą strofę wiersza, opisującą poetę wstępującego na wieżę w celu podziwiania panoramy. Pod względem konstrukcji linii melodycznej, Li Yinghai zastosował skoki oktauwowe, odzwierciedlające majestat opisywanej scenerii oraz dające wyraz pasji i chęci działania podmiotu lirycznego. Ze względu na dużą rozpiętość interwałów, należy szczególnie zwrócić uwagę na precyzję artykulacji sylab „尽 *jìn*” i „流 *liú*”. W obu przypadkach, na długim dźwięku utrzymać należy ułożenie ust wymagane dla śródgłosu, następnie zarzucić głos w górę i szybko domknąć wygłos przed końcem frazy. W drugim zdaniu części A (a') powtórzony jest tekst ze zdania a, dlatego też należy zróżnicować wykonanie w oparciu o zmiany w warstwie muzycznej. Jedną z cech charakterystycznych pieśni *Wstępując na Wieżę Bociana* jest zastosowanie *duanqiang*⁹². Na

⁹² *Duanqiang* 断腔, ważna technika *runqiang* w chińskiej wokalistyce, polegająca na przerywaniu dźwięku, czasem w miejscach cezury, czasem w miejscach niespodziewanych, dla celów ekspresyjnych. [W:] Tang Bo 唐博, *Runqiang w dydaktyce ludowej muzyki wokalne* (论民族声乐教学中的“润腔”) [J], *Yishu Yanjiu* 2016 (1), str. 190-121

przykład, między słowami „入 rù” i „海 hǎi” znajdują się dwie pauzy ósemkowe. W tym miejscu wykorzystać można technikę *duanqiang* w miejscu cezury. Po szybkim nabraniu powietrza należy utrzymać oddech, układając jednocześnie usta do wymowy kolejnej sylaby. Następnie, nie przerywając oddechu, należy w tej samej pozycji zaśpiewać słowo „流 liú” . Należy zwrócić uwagę na oznaczenie „ad lib” w zdaniu a’. *Ad libitum* oznacza „wedle upodobania” i wskazuje na przestrzeń do improwizacji. Należy w tym miejscu wprowadzić element improwizacji, w oparciu o własne rozumienie utworu, nie trzeba przy tym trzymać się ściśle rytmu.

Krótki łącznik (vide: Przykład nutowy 6-2-13) oparty jest o materiał dźwiękowy części A, a *accelerando* zapowiada zmianę nastroju w części B.

W części B (vide: Przykład nutowy 6-2-14) zaobserwować można częste modulacje, a także rozpoczynanie frazy na słabej części taktu. Tempo zmienia się na *Moderato*, co wymaga „szybkiego wdechu i wolnego wydechu”, zapewniającego płynność frazy. Należy nabierać powietrze co dwa takty. W porównaniu z poprzednią częścią, ładunek emocjonalny narasta. W zakończeniu dwóch pierwszych fraz, po słowach „目 mù” i „楼 lóu” , kompozytor zastosował pauzę ósemkową i wydłużenie dźwięku, charakterystyczne dla techniki *tuoqiang*. Można tu zastosować *duanqiang* bez cezury. Należy zaraz po rozpoczęciu realizacji sylaby, natychmiast odciąć dopływ powietrza, przerywając tym samym dźwięk. Wygłos powinien brzmieć czysto i zdecydowanie. Tego rodzaju zatrzymanie zwiększa siłę ekspresji głosu. W takcie 23, na słowie „一 yī” , pojawia się najwyższy dźwięk w utworze, a dwukreślne. W tym miejscu należy obniżyć przeponę, otworzyć przestrzeń w okolicach żeber i pleców oraz nieznacznie wciągnąć brzuch. Strumień powietrza powinien uderzyć w rezonator głowowy. Nie należy rozluźniać oddechu również na sylabie „层 céng” , oznaczonej *rit.* Można nieznacznie wyciszyć dynamikę i zwolnić tempo. Wartość nutowa słowa „楼 lóu” jest dość długa, obejmuje dziewięć miar, dodatkowo znajduje się nad nią oznaczenie *tenuto*, co oznacza że nie można przerwać oddechu, należy zachować płynność dźwięku.

6.3 Refleksje na temat wykonania cykli pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

6.3.1 Refleksje na temat wykonania cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety*

Schumann jest jednym z najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli niemieckojęzycznej pieśni artystycznej. Tworzona przez niego muzyka była językiem jego

duszy, a wyrażane przez nią emocje niezmiennie poruszają serca odbiorców. W cyklu pieśni *Miłość i życie kobiety*, Schumann za pomocą języka muzycznego w sugestywny i zniuansowany sposób oddał przeżycia kobiety na różnych etapach jej życia. Wykonując ten cykl należy najpierw zapoznać się z okolicznościami jego powstania, w tym m.in. epoką historyczną, poetą i stylistyką kompozytora. Następnie należy przyjrzeć się charakterystyce stylistycznej każdej z pieśni, zwracając uwagę na strukturę cyklu, a także podobieństwa i różnice pomiędzy poszczególnymi pieśniami. Dokonując dogłębnej analizy cyklu, autorka nieraz uroniła łzę, nad bezwarunkową miłością kobiety, nad wrażliwością poety, nad smutnym zakończeniem i zapowiedzią tragedii. Przez naukę, wykonanie i studiowanie cyklu *Miłość i życie kobiety*, autorka nie tylko zyskała lepsze zrozumienie samego cyklu, ale również niemieckojęzycznej pieśni artystycznej. Charakterystyczna dla niemieckojęzycznej pieśni artystycznej synteza muzyki z poezją prawdziwie mnie urzekła, muzyka jest w niej sercem poezji, a poezja oddechem muzyki. Jej sztuka śpiewu i języka chwyciła mnie za serce, ponieważ śpiew jest artystycznym językiem, a język nadaje głosowi głębi znaczeń. Dlatego niemieckojęzyczną pieśń artystyczną należy zgłębiać, recytować, odczuwać, słuchać i dopiero na końcu śpiewać!

Śpiewanie cyklu pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* nie tylko pozwoliło mi doskonalić mój warsztat wokalny i umiejętności interpretacyjne, co ważniejsze, poszerzyło moje horyzonty, pogłębiło zrozumienie dla pieśni artystycznej i zmieniło moje spojrzenie na sztukę wokalną, dzięki czemu zyskałam bardzo wiele.

Na całym świecie znaleźć można wybitne śpiewaczki, które sięgnęły w swoim repertuarze po ten cykl pieśni. Wśród nich warto wymienić m.in. holenderską sopranistkę Elly Ameling, szwedzką mezzosopranistkę Anne Sofie von Otter, angielską mezzosopranistkę Janet Baker, amerykańską sopranistkę Barbarę Bonney, słowacką sopranistkę Lucia Popp, niemieckie sopranistki Lotte Lehmann i Elisabeth Schwarzkopf, angielską almistkę Kathleen Ferrier, amerykańską sopranistkę Renée Fleming, koreańską sopranistkę Sumi Hwang i niemiecką sopranistkę Dianę Damrau. Niestety sytuacja przedstawia się inaczej na chińskiej scenie wokalnej. Choć w ostatnich latach usłyszeć można było w wykonaniu chińskich adeptek sztuki wokalnej pojedyncze pieśni z omawianego cyklu, to jak na razie nie ma jeszcze chińskiej śpiewaczki która wykonałaby cykl w całości, czy to podczas koncertu, czy w nagraniu studyjnym. Cykl *Miłość i życie kobiety* odznacza się ogromną wartością zarówno literacką, jak i muzyczną, a tym samym zasługuje na popularyzację i studiowanie w Chinach.

6.3.2 Refleksje na temat wykonania cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*

W cyklu pieśni *Trzy wiersze tangowskie*, Li Yinghai połączył zachodnie techniki kompozytorskie z chińską poezją klasyczną. Stylistyka twórczości Li Yinghaia odznacza się zwięzłością i wyrafinowaniem, sugestywnością obrazowania i swoistym urokiem. W trakcie badań nad tematem i pisania pracy, autorka dokonała następujących obserwacji na temat zastosowania przez Li Yinghaia współczesnych technik kompozytorskich dla oddania specyfiki obrazowania chińskiej poezji klasycznej:

1) Ścisłe połączenie melodii i rytmu z prozodią wiersza

W cyklu pieśni *Trzy wiersze tangowskie*, Li Yinghai dokładnie przestudiował strukturę, wersyfikację i specyfikę rymów wszystkich trzech wierszy. Czasem podążał za prozodią, czasem się jej przeciwstawiał, tworząc unikalny język muzyczny w zależności od koncepcji artystycznej wiersza i rozwoju melodii.

2) Synteza melodii o charakterze ludowym ze współczesną harmoniką

W niniejszym cyklu autor często sięga po materiał akordowy oparty na pentatonice, czego przykładem jest wielokrotnie stosowany „akord pipy”.

3) Zastosowanie różnego rodzaju efektów na fortepianie dla przybliżenia słuchaczom świata przedstawionego

Na przykład, w pieśni *Wiosenny brzask*, rytm synkopowany w niskim rejestrze i akordy utworzone z wykorzystaniem dźwięków alterowanych w rejestrze średnim i wysokim, odzwierciedlają motywy śpiewu ptaków i padającego deszczu. Z kolei w pieśni *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*, efektowne nonetmole odmalowują mroźny krajobraz jesiennej nocy, a ostinato w rejestrze dolnym imituje powolny, niski dźwięk dzwonów.

4) Pozostawienie wykonawcy przestrzeni do improwizacji

Omawiany cykl nie tylko pokazuje wysoki poziom umiejętności kompozytorskich i literacką erudycję Li Yinghaia, ale również daje wykonawcy sposobność do zaprezentowania swojego warsztatu i stanowi cenny materiał o charakterze dydaktycznym.

Na podstawie analizy cyklu pieśni Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*, autorce udało się znaleźć i podsumować pewne cechy charakterystyczne dla chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej i ma nadzieję, że ta charakterystyka okaże się pomocna dla adeptów sztuki wokalne. Wykonując cykl należy pamiętać nie tylko o technikach wokalnych, ale również o współpracy z akompaniamentem, jest to niezwykle istotne.

Wśród wykonawców całego cyklu wymienić można m.in. takie nazwiska jak: tenor Jiang Jiakang i sopran nowego pokolenia Gong Shuang. Z kolei baryton Liao Changyong, tenor Shi Yijie i sopran Wu Bixia sięgnęli po *Nocne cumowanie przy Klonowym Moście*. Jest to

najczęściej wykonywana pieśń z cyklu. Na drugim miejscu jest *Wiosenny Brzask*, a pieśń *Wstępując na Wieżę Bociana* śpiewana jest najrzadziej.

6.3.3 Wpływ niemieckojęzycznej pieśni artystycznej na chińską pieśń

Na podstawie wieloaspektowej analizy cykli pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*, zauważyć można, że chińską i niemieckojęzyczną pieśń artystyczną łączy bardzo wiele, a inspiracja chińskiej pieśni artystycznej pieśnią niemiecką i austriacką jest niezaprzeczalna. Chińscy kompozytorzy i śpiewacy, czerpiąc z osiągnięć muzyki europejskiej, włączyli do utworów również unikalne cechy chińskiej sztuki ludowej. Chińska muzyka XX wieku nie ogranicza się wyłącznie do chłonięcia zachodniej techniki bel canto, technik kompozytorskich i teorii muzyki, jest raczej wypadkową dialogu i syntezy dwóch kultur muzycznych.

Jednocześnie, chińska pieśń artystyczna nieustannie rozwija się i doskonali, zmieniając się wraz z otaczającym ją światem. Kompozytorzy chińskiej pieśni artystycznej wczesnego okresu nie ograniczali się do tematyki i technik kompozytorskich zaczerpniętych z niemieckojęzycznej pieśni artystycznej, lecz nieustannie sięgali po elementy typowe dla muzyki ludowej, dzięki czemu chińska pieśń artystyczna odznacza się narodowym charakterem. Tym samym, promocja zachodniej kultury stała się motorem napędowym do rozwoju chińskiej kultury muzycznej, a w szczególności chińskiej pieśni artystycznej. Pokolenie to dołożyło wszelkich starań by nie zatracić bogatej tradycji chińskiej cywilizacji. Ich twórczość stała się kamieniem milowym dla rozwoju chińskiej pieśni artystycznej na skalę nie tylko krajową, ale i międzynarodową.

Podsumowanie

Pieśń artystyczna jest niezwykle urokliwą formą muzyczną, odznaczającą się głębią treści. Jej pojawienie się niewątpliwie wzbogaciło dorobek światowego skarbcza muzyki. Jednocześnie gatunek ten jest doskonałym wyborem dla adeptów sztuki wokalne, zarówno ze względu na jego wartość artystyczną, jak i dydaktyczną. Kompozytorzy niemieccy i austriaccy okresu romantycznego doprowadzili pieśń artystyczną do perfekcji i przyczynili się do jej wypromowania na skalę międzynarodową. Kompozycje każdego z nich urzekają unikalnym pięknem, odzwierciedlając charakter i styl swoich twórców.

Schumann jest zarówno kontynuatorem tradycji pieśni artystycznej, jak i pionierem jej rozwoju. Niemal każda jego pieśń jest arcydziełem, które przetrwało próbę czasu. Chińscy kompozytorzy, których przedstawicielem jest Li Yinghai, nieustannie szukają inspiracji i innowacyjnych rozwiązań, by zawrzeć w swojej twórczości kwintesencję chińskiej kultury narodowej, tworząc chińską pieśń artystyczną o unikalnym kolorycie lokalnym.

W niniejszej pracy, studium porównawcze cykli pieśni Schumanna *Miłość i życie kobiety* oraz Li Yinghaia *Trzy wiersze tangowskie*, pozwoliło dostrzec łączące je podobieństwa i dzielące je różnice. Na przykład, elementy wspólne znaleźć można na płaszczyźnie literackiej, artystycznej i wykonawczej. Pieśni artystyczne obu kompozytorów obfitują w elementy narodowe i emanują duchem epoki, a także wychodzą naprzeciw potrzebom egzystencjalnym różnych grup społecznych. Z drugiej strony, ze względu na oddzielające omawianych twórców różnice czasoprzestrzenne, a także odmienne tło kulturowe i kanony estetyczne, ich pieśni artystyczne wykazują różnice m.in. pod względem charakterystyki muzycznej, stylistyki twórczej i treści kulturowych.

Połączenie poruszającej najczulsze struny serca poezji z muzyką otwierającą nowe przestrzenie ekspresji niewerbalnej decyduje o niedopartej mocy pieśni artystycznej. Zgłębienie przez wykonawcę tego rodzaju kultury myślowej jest konieczne dla wejścia w wykraczający poza granice czasu i przestrzeni dialog z twórcami tekstu i muzyki.

Technika wykonania niemieckojęzycznych pieśni artystycznych jest niezwykle pouczająca pod kątem interpretacji chińskich pieśni artystycznych. Nie ulega wątpliwości, iż pod względem czasu rozwoju i ilości powstałych pieśni, chińska twórczość wokально-liryczna pozostaje daleko w tyle za pieśnią niemiecką i austriacką. Z drugiej jednak strony, niezaprzeczalny jest również fakt, iż chińska pieśń artystyczna posiada ogromny potencjał rozwojowy.

Obecnie, dialog kulturowy między muzyką wokalną Chin i Zachodu przyniósł światowej muzyce więcej różnorodności, pluralizmu i inkluzywności, promując dalszy rozwój ogólnoświatowej kultury muzycznej. Autorka ma nadzieję, że niniejsza dysertacja będzie źródłem cennych informacji, a także dowiedzie, iż jedynie połączenie szacunku dla tradycji z innowacją pozwoli chińskiej pieśni artystycznej zaistnieć na scenie międzynarodowej, wybrzmiewając na niej swoim pełnym urokiem głosem.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- [1] Bachinskaya H., *Biografia Schumanna* (舒曼传), Sulian Yinyue Chubanshe 1952
- [2] Brown T. A., *The Aesthetics of Robert Schumann*, Peter Owen Publishers 1969
- [3] Chińska Encyklopedia Powszechna. Muzyka i taniec [G], Zhongguo Dabaikewuanshu Chubanshe 1989, str. 210-780
- [4] Dowley T., *Ilustrowane monografie wielkich kompozytorów: Schumann* (伟大的西方音乐家传记丛书: 舒曼), Triumph 1982
- [5] Daverio J., *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*.Oxford University Press,10-4-1997.
- [6] Li Jinwei 李晋玮, *Dydaktyka wokalna Shen Xianga* (沈湘声乐教学艺术), Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe 2008
- [7] Fang Zhiwen 方之文, *Schumann – poetycka muzyka, muzyczna poezja* (舒曼——诗的音乐, 音乐的诗) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1998, wyd. I
- [8] Finson J. W., *Robert Schumann: The Book of Songs*. Harvard University Press, 2007
- [9] Grout D. J., Palisca C. V., *A History of Western Music* (西方音乐史) [M], tłum. Wang Qizhang 王启樟, Wu Peihua 吴佩华, Gu Lianli 顾连理, Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1996
- [10] Gong Jingyi 龚荆忆, *Analiza chińskich utworów wokalnych* (中国声乐作品分析) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe 2019
- [11] Hallmark R. *The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann*[M]. na, 1990.
- [12] Lang, P. H., *Music in Western Civilization* (西方文明中的音乐)[M], tłum. Gu Lianli 顾连理, Guizhou Renmin Chubanshe 2001
- [13] Hallmark R., *Frauenliebe und Leben: Chamisso's Poems and Schumann's Songs*, Cambridge University Press, 2014

- [14] Li Yingyai 黎英海, Tradycja i innowacja – zbiór esejów na temat chińskiej muzyki ludowej (继承与求索-中国民族音乐文集) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe 2004
- [15] Li Yinghai 黎英海, Chińskie skale i ich harmonia (汉族调式及其和声), Shanghai Yinyue Chubanshe 2004 (4)
- [16] Leng Chengjin 冷成金, Studium poezji okresu Tang i Song (唐诗宋词研究) [M], Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, Pekin 2005
- [17] Reich N., Clara Schumann: The Artist and the Woman, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013.
- [18] Shang Jiayang 尚家骧, Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne (欧洲声乐发展史) [M], Hueyue Chubanshe, Pekin 2003.06.02
- [19] Su Lingfen, 苏玲芬 Huang Jin 黄进, Studium teorii i interpretacji chińskiej i zagranicznej pieśni artystycznej (中外艺术歌曲理论研究与演绎探究) [M], Zhongguo Shuji Chubanshe 2016
- [20] Schumann R., O muzyce i muzykach (antologia tekstów) (论音乐与音乐家) [M], Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 1960
- [21] Schumann R., Schumann on Music: A Selection from the Writings, ed. Henry Pleasants, Courier Corporation 13-11-2012
- [22] Schumann R., Frauenliebe und Leben, Op. 42. In: Selected Songs for Solo Voice and Piano, From the Complete Works Edition, edited by Clara Schumann, 132–147. New York: Dover Publications, 1981.
- [23] Solie R. A., Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauenliebe Songs, In Music and Text: Critical Inquiries, edited by Steven Paul Scher, 219-240. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- [24] Sams E., The Songs of Robert Schumann. Faber & Faber, 2011
- [25] Schumann R. Frauenliebe und -leben, Op. 42. Edited by Kazuko Ozawa. Munchen: Henle Verlag, 2002.
- [26] Wang Dayan 王大燕, Wprowadzenie do pieśni artystycznej (艺术歌曲概论) [M], Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj 2009

- [27] Wang Yuhe 汪毓和, Historia nowożytnej i współczesnej muzyki chińskiej. Muzyka nowożytna (中国近现代音乐史.近代部分) [M], Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Pekin 2005
- [28] Wang Yansheng 王燕生, Fonetyka i poprawna wymowa języka niemieckiego (德语发音与纠音) [M], Beijing Daxue Chubanshe, Pekin 2000
- [29] Wang Shuo 王硕, Techniki wykonawcze wokalne muzyki ludowej (民族声乐演唱技法技巧), Yunnan Minzu Chubanshe 2007 (06)
- [30] Wang Jiliang 王季梁, Hu Junxia 胡君复, Gry i zabawy wokalne (唱歌游戏), Shangwu Yinshuguan, Szanghaj 1906
- [31] Xiao Difei 萧涤非, Ma Maoyuan 马茂元, Cheng Qianfan 程千帆 i inn., Słownik poezji tangowskiej (唐诗鉴赏词典) [M], Shanghai Cishu Chubanshe 1983 (12)
- [32] Yin Mei 殷梅, Chen Yinbin 陈殷斌, Podręcznik wymowy języka niemieckiego i interpretacji niemieckojęzycznej pieśni artystycznej (德语正确发音与德奥艺术歌曲演唱欣赏教程) [M], Xinan Shifan Daxue Chubanshe 2016
- [33] Yu Runyang 于润洋, Historia muzyki zachodniej (西方音乐通史) [M], Shanghai Renmin Chubanshe, Szanghaj 2001

Prace dyplomowe:

- [1] Bomberger K., "Harmonic, Tonal, and Formal Asynchrony in Robert Schumann's Frauenliebe und Leben." MM Thesis, University of Nebraska-Lincoln.2018.
- [2] BANJARNAHOR D A. Penyajian Teknik Bernyanyi Dalam Lieder Op. 42 Frauenliebe Und Leben Karya Robert Schumann[J]. 2022.
- [3] Büyükuğurlu B., Robert Schumann'ın Liedleri[D]. Anadolu University (Turkey), 2018.
- [4] Bolstad, R. I., "Frauenliebe und Leben" (1972). All Master's Theses. 1801.
<https://digitalcommons.cwu.edu/etd/1801>
- [5] Chen Zhiwei 陆治玮, Ekspresja wokalna w cyklu pieśni „Trzy wiersze tangowskie” (声乐套曲《唐诗三首》的声音表现) [D], Shanghai Yinyue Xueyuan 2014

- [6] Chen Rong 陈榕, Charakterystyka estetyczna i analiza wykonawcza „Trzech wierszy tangowskich” Li Yinghaia (黎英海《唐诗三首》的美学特征及演唱探析) [D], Guangxi Shifan Daxue 2019
- [7] Deng Xianjing 邓娴竞, Koncepcja artystyczna i interpretacja „Nocnego cumowania przy Klonowym Moście” Li Yinghaia (黎英海《枫桥夜泊》的演唱意境及诠释) [D], Fujian Shifan Daxue 2017
- [8] Du Hui 都辉, Studium porównawcze pieśni artystycznych Schuberta i Schumanna oraz ich stylistyki wykonawczej (浅析舒伯特与舒曼艺术歌曲的比较及其演唱风格) [D], Xi'an Yinyue Xueyuan 2007
- [9] Fontaine J. M., Robert Schumann's 'Frauenliebe und -Leben' and Dominick Argento's 'From the diary of Virginia Woolf': a comparative analysis. University of Alabama Libraries. 2012.
- [10] Flock J. D., The nineteenth-century reflection of gender in selected songs from Frauenliebe und Leben and Dichterliebe by Robert Schumann[J]. 2009.
- [11] Feng Yifan 冯一帆, Charakterystyka muzyczna i analiza wykonawcza pieśni Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海《唐诗三首》歌曲的音乐特征及演唱分析) [D], Qufu Shifan Daxue 2019
- [12] Freijo A. I. N., Robert Schumann: o autor prolongado[D]. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas-Universidade Nova de Lisboa, 2013.
- [13] Hu Dongzhi 胡东冶, Studium wykonawcze chińskiej pieśni artystycznej z perspektywy poetyki (诗学视角下中国艺术歌曲演唱研究) [D], Dongbei Shifan Daxue 2019
- [14] Hou Huiqing 侯慧卿, Studium wykonawcze pieśni do klasycznej poezji chińskiej (中国古典诗词歌曲演唱分析) [D], Henan Daxue 2016
- [15] Huang Lu 黄璐, Studium wykonawcze chińskiej pieśni artystycznej do poezji klasycznej (中国古诗词艺术歌曲的演唱研究), praca doktorska Chińskiego Konserwatorium Muzycznego, Pekin 2020
- [16] He Linlin 贺琳琳, Emocje i głos w pieśni artystycznej Li Yinghaia do poezji

klasycznej „Nocne cumowanie przy Klonowym Moście” (谈黎英海作曲的古诗词艺术歌曲《枫桥夜泊》的“情”与“声”) [D], Wuhan Yinyue Xueyuan 2012

[17] Hao Pengfei 郝鹏飞, Studium ekspresji artystycznej i technik wokalnych w pieśni artystycznej „Nocne cumowanie przy Klonowym Moście” (艺术歌曲《枫桥夜泊》的艺术表现及演唱技巧研究) [D], Jilin Yishu Xueyuan 2015

[18] Hart V.. “Equals in Love: ‘Frauenliebe Und Leben’ Reconsidered.” DMA diss., University of California, Santa Barbara, 2004. ProQuest Dissertations & Theses Global.

[19] Jin Xubing 金栩冰, Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza pieśni artystycznych Li Yinngaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词艺术歌曲《唐诗三首》的艺术特征及演唱探究) [D], Jiangsu Shifan Daxue 2016

[20] Kou Hongxia 寇红霞, Charakterystyka artystyczna i stylistyka wykonawcza pieśni artystycznych Li Yinngaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词艺术歌曲《唐诗三首》的艺术特征及演唱风格) [D], Hunan Shifan Daxue 2011

[21] Lou Yanyue 楼彦玥, Analiza muzyczna i wykonawcza cyklu pieśni Roberta Schumanna „Miłość i życie kobiety” (罗伯特·舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》的作品与演唱分析) [D], Zhongguo Yinyue Xueyuan 2022

[22] Locey D. F., Frauenliebe und Leben: Robert Schumann’s self-fulfilling prophecy[J]. 2016.

[23] Li Hongyu 李虹燊, Charakterystyka muzyczna i studium współpracy artystycznej w cyklu pieśni Li Yinghaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词声乐套曲《唐诗三首》的音乐特点与合作艺术研究) [D], Wuhan Yinyue Xueyuan 2021

[24] Li Hua 李花, Piękno artystyczne i analiza wykonawcza pieśni artystycznych Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海艺术歌曲《唐诗三首》的艺术魅力及演唱探析), Shanghai Shifan Daxue 2010

[25] Maharani E. J. Analisis Lagu No I Dan VIII Dalam Lieder Frauenliebe Und Leben Op. 42 Karya Robert Schumann[D]. Universitas Pendidikan Indonesia, 2015.

[26] Ma Guanhua 马冠骅, Studium charakterystyki muzycznej i wykonawczej cyklu pieśni

Schumann „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》音乐特征与演唱处理分析) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan 2019

[27] Miao Yaoyun. A Performer's Guide to Robert Schumann's Song Cycles – Dichterliebe Op. 42 and Frauenliebe und -leben Op. 48. University of Oregon. 2021

[28] McCauley M. E., “A Woman's Timeless Path of Life and Love: Voicing and the Feminine Persona in Robert Schumann's Frauenliebe und Leben, Opus 42, and David Eddelman's Journey.” DMA diss., University of Kentucky, 2010.

[29] Peng Yongjun 彭勇军, Studium teorii i zastosowania harmonii opartej na skalach ludowych w twórczości Li Yinghaia (黎英海民族调式和声理论与应用研究) [D], Hunan Shifan Daxue 2005

[30] Process In The Song Cycle Frauenliebe Und -leben" (2012). Electronic Theses and Dissertations. 2192.
<https://stars.library.ucf.edu/etd/2192>

[31] Song Jing 宋静, Wykonanie i analiza cykli wokalnych Roberta Schumanna (罗伯特·舒曼声乐套曲的演唱与研究) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan 2010

[32] Shao Weilin 邵伟琳, Analiza artystycznego obrazowania i refleksje wykonawcze na temat cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》艺术形象分析及演唱体会) [D], Zhongyang Yinyue Xueyuan 2019

[33] Shi Wenting 史文婷, Integralna synteza poezji z muzyką – analiza pieśni artystycznej Li Yinghaia do poezji klasycznej „Nocne cumowanie przy Klonowym Moście” (诗乐合璧相得益彰——黎英海古诗词艺术歌曲《枫桥夜泊》分析) [D], Xibei Shifan Daxue 2008

[34] Stern E., Haydn's English Canzonettas (1794) : musical style vs. social structure. California State University, Northridge. Department of Music. May 1987

[35] Turner H. J., Discovering the Nature of Robert Schumann's " frauenliebe und Leben"[D]. The Ohio State University, 1963.

[36] Wang Xiaonan 王晓楠, Analiza wykonawcza cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》演唱分析) [D], Shandong Shifan Daxue 2019

- [37] Wang Guojian 王国俭. Studium wykonawcze pieśni artystycznych Li Yinghaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词艺术歌曲《唐诗三首》演唱研究) [D], Zhejiang Shifan Daxue 2011
- [38] Wang Ran 王冉, Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza cyklu pieśni Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海声乐套曲《唐诗三首》的艺术特色及演唱研究) [D], Jiangxi Shifan Daxue 2018
- [39] Wu Bigying 吴冰莹. Studium akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Li Yinghaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词声乐套曲《唐诗三首》的钢琴伴奏研究) [D], Wuhan Yinyue Xueyuan 2017
- [40] Xie Wantong 谢宛彤, Studium motywu tragicznego w cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》中悲情意境的研究与分析) [D], Nanjing Shifan Daxue 2017
- [41] Xu Xin 徐昕, Studium romantycznych cech i wykonania cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (析声乐套曲《妇女的爱情与生活》浪漫主义艺术特征及其演唱) [D], Shanghai Shifan Daxue 2006
- [42] Yang Qian 杨倩, Studium historii rozwoju niemieckojęzycznej pieśni artystycznej (德奥艺术歌曲发展轨迹探究) [D], Nanjing Yishu Xueyuan 2006
- [43] Yao Sanjun 姚三军, Chińskie pieśni artystyczne do poezji klasycznej z różnych okresów i rozwój technik ludowych (不同时期中国古典诗词艺术歌曲的创作与民族化技法的衍展) [D], Hunan Shifan Daxue 2007
- [44] Yan Wen 晏文, Antologia pieśni Li Yinghaia (黎英海歌曲选集)[D], Jiangxi Shifan Daxue 2010
- [45] Zheng Tingting 郑婷婷, Charakterystyka artystyczna i znaczenie dydaktyczne cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》的艺术特征及教学演绎初探) [D], Fujian Shifan Daxue 2010
- [46] Zhou Yijing 周意静, Analiza muzyczna i wykonawcza pieśni artystycznych Li Yinghaia do poezji klasycznej „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海古诗词艺术歌曲《唐诗三

首》分析及演唱研究) [D], Hangzhou Shifan Daxue 2011

[47] Zhou Ling 周玲, Studium faktury w cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (关于舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》织体写作之研究) [D], Shandong Shifan Daxue 2006

[48] Zhang Jian 张坚, Analiza obrazowania w cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼的声乐套曲《妇女的爱情与生活》的声乐艺术形象分析) [D], Shoudu Shifan Daxue 2007.

[49] Zhang Xiyan 张曦言, Charakterystyka artystyczna i analiza wykonawcza pieśni artystycznej do poezji klasycznej „Wiosenny brzask” (古诗词艺术歌曲《春晓》的艺术特征及演唱分析) [D], Sichuan Shifan Daxue 2018

[50] 유성애.R. Schumann 의 연가곡 「Frauenliebe und Leben, Op.42」 연구.이화여자 대학교 대학원.2022 (Yoo Sungae, A study on Schumann's cycle song 「Frauenliebe und Leben, Op.42」. Ewha Womans University Graduate School.2022)

[51] Andrew M. M., Schumann's "Frauenliebe und-Leben": A Feminist Dilemma?[J]. Journal of Singing-The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing, 1997, 54(1): 7-10.

Publikacje w czasopismach:

[1] Brauner C. S., *Irony in the Heine Lieder of Schubert and Schumann*[J]. The Musical Quarterly, 1981, 67(2): 261-281.

[2] Cui Wei 崔伟, *Innowacja przez czerpanie z osiągnięć innych – studium sztuki wokalneji Jiang Jiakanga* (博采众长创新路—姜嘉锵歌唱艺术研究), Chuzhou Xueyuan Xuebao nr 8 (2)

[3] Coca G., *The Formal, Tonal And Harmonic Logic Of Robert Schumann's Frauenliebe Und Leben (A Woman'S Love And Life), Op. 42*. Studia Universitatis Babes-Bolyai.61/2016: 203-210

[4] Dill H. J., Schumann R., *Romantic irony in the works of Robert Schumann*[J]. The

musical quarterly, 1989, 73(2): 172-195.

[5] Fan Zuyin 樊祖荫, *Między stabilnością a płynnością tonalności – studium technik rozszerzających tonalność w „Nocnym cumowaniu przy Klonowym Moście” Li Yinghaia* (调性恒定与游弋的对立统一——黎英海《枫桥夜泊》调性扩张手法研究) [J], *Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao* 2020(02):28-36.

[6] Guralnick E. S., ‘*Ah Clara, I am not worthy of your love*’: Rereading ‘*Frauenliebe und Leben*’, the Poetry and the Music, *Music and Letters*, Volume 87, Issue 4, 1 November 2006, Pages 580–605

[7] Goertzen V. W., Clara Schumann[J]. *Notes*, 2014, 70(3): 522-526.

[8] Graves J. S., Composition and adaptation in the life of Robert Schumann[J]. *Bulletin of the Menninger Clinic*, 2005, 69(4): 313-330.

[9] Guo Yijiang 郭义江, *Studium odzwierciedlenia kategorii estetycznej teorii afektów w utworach wokalnych Schumanna – na przykładzie cyklu pieśni „Miłość i życie kobiety”* (舒曼声乐作品反映出的情感论音乐美学思想研究——以声乐套曲《妇女爱情与生活》为例) [J], *Huangzhong (Zhongguo Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao)* 2004(03):59-63.

[10] Li Shufen 李淑芬, *Charakterystyka artystyczna pieśni Li Yinghaia „Nocne cumowanie przy Klonowym Moście”* (黎英海歌曲《枫桥夜泊》的艺术特色) [J], *Zhongguo Yinyue* 2009(02):53-56.

[11] Li Cuiping 李翠萍, *Charakterystyka narodowa chińskich pieśni artystycznych do poezji klasycznej – na przykładzie pieśni artystycznych Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie”* (中国古诗词艺术歌曲创作的民族特色——以黎英海艺术歌曲《唐诗三首》为例) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2017(04):108-110.

[12] Pop C., *Breviloquenza Componistica – Robert Schumann And Frauenliebe Und Leben (Part III)*. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*.55/2010:139-144

[13] Peake L. E., *The Antecedents of Beethoven's Liederkreis*. *Music & Letters*, Vol. 63, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1982), pp. 242-260. Oxford University Press

[14] Pu Weiwei 朴微威, *Omówienie charakterystyki i różnic między niemieckojęzyczną i chińską pieśnią artystyczną* (德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲特征与差异性探讨) [J],

Liaoning Shifan Daxue Xuebao (Ziran Kexueban) 2017 (03)

- [15] Qu Ge 曲歌, Analiza wykonawcza cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” (舒曼声乐套曲《妇女的爱情与生活》演唱探究) [D], Dangdai Yinyue 2017
- [16] Liu Cheng 刘诚, Analiza harmonii w pieśniach artystycznych Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie” (黎英海艺术歌曲《唐诗三首》的和声分析) [J], Zhongguo Yinyue 2007(04):90-95.
- [17] McCreless P., Song Order in the Song Cycle: Schumann's' Liederkreis', Op. 39[J]. Music Analysis, 1986, 5(1): 5-28.
- [18] Meng Zhuo 孟卓, Xu Danguang 徐敦广, Definicja i charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej (中国艺术歌曲概念界定与形态特征), Wenyi Lilun Yanjiu 2018 (04)
- [19] Muxfeldt K., Frauenliebe und Leben now and then[J]. 19th-century Music, 2001, 25(1): 27-48.
- [20] Neumeyer D., Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's" Dichterliebe"[J]. Music Theory Spectrum, 1982, 4: 92-105.
- [21] Sternfeld F. W., The Melodic Sources of Mozart's Most Popular "Lied". The Musical Quarterly, Vol. 42, No. 2 (Apr., 1956), pp. 213-222. Oxford University Press
- [22] Su Lanshen 苏澜深, Poszukiwania narodowego stylu muzyki chińskiej – wywiad z Li Yinghaiem (探中华之乐求民族之风—黎英海先生访谈录), Gangqin Yishu 1999 nr 1 Sams E., Schumann and Faust[J]. The Musical Times, 1972, 113(1552): 543-546.
- [23] Schumann E., Pidcock G. D. H. The Diary of Robert and Clara Schumann: Journey to Bremen and Hamburg up to Our Parting at Hamburg on 10th March (Concluded)[J]. Music & Letters, 1935, 16(1): 40-49.
- [24] Schumann E., Pidcock G. D. H., The Diary of Robert and Clara Schumann[J]. Music & Letters, 1934, 15(4): 287-300.
- [25] Tang Bo 唐博, Runqiang w dydaktyce ludowej muzyki wokalne (论民族声乐教学中的“润腔” [J], Yishu Yanjiu 2016 (1)
- [26] Turchin B. Schumann's Conversion to Vocal Music: A Reconsideration[J]. The Musical Quarterly, 1981, 67(3): 392-404. Turner

- [27] Turchin B., Schumann' s Song Cycles: The Cycle within the Song, 19th -Century Music, Spring, 1985, Vol. 8, No. 3 (Spring, 1985): 231-244. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/746514>.
- [28] Wang Wenli 王文俐, *Sztuka wykonawcza akompaniamentu fortepianowego w cyklu pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety”* (舒曼声乐套曲《妇女爱情与生活》钢琴伴奏的演奏艺术) [J], Jiefangjun Yishu Xueyuan Xuebao 2000(02):67-69.
- [29] Wang Jing 王静, *Artystyczna cecha syntezy poezji z muzyką w pieśniach artystycznych Li Yinghaia „Trzy wiersze tangowskie”* (黎英海艺术歌曲《唐诗三首》诗乐结合的艺术特色) [J], Yinyue Tansuo 2013(03):138-140.
- [30] Wang Jianbo 王建波, *Studium porównawcze niemieckojęzycznej i chińskiej pieśni artystycznej pocz. XX wieku (20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究)* [D], Shandong Shifan Daxue Xuebao 2017
- [31] Xu Pingli 徐平力, *Ekstrahowanie kwintesencji kultury narodowej, tworzenie chińskiego stylu – twórczość muzyczna i innowacje teoretyczne kompozytora Li Yinghaia (集民族之精华 创华夏之神韵——作曲家黎英海的音乐创作与理论创新)* [J], Yinyue Chuangzuo 2012(09):11-17.
- [32] Xia Meijun 夏美君, *Wczesne chińskie pieśni artystyczne a pieśni artystyczne obszaru niemieckojęzycznego (早期中国艺术歌曲与德奥艺术歌曲)* [J], Suzhou Keji Xueyuan Xuebao (Shehui Kexueban) 2007 (04)
- [33] Xia Xiaoyan 夏小燕, *Cykl pieśni Schumanna „Miłość i życie kobiety” – refleksja na temat kontynuacji tradycji i innowacji w pieśniach artystycznych Schumanna (舒曼的声乐套曲《妇女的爱情与生活》——兼谈舒曼对艺术歌曲传统的继承与发展)* [J], Shanghai Yinyue Xueyuan Xuebao 2004, 3, 72—76.
- [34] Xu Zhaoren 徐兆仁, *Definicja pieśni artystycznej i charakterystyka niemieckojęzycznej pieśni artystycznej (浅议艺术歌曲的属性与德奥艺术歌曲的特点)* [J], Yuefu Xinsheng (Shenyang Yinyue Xueyuan Xuebao) 2005(02):43-47.
- [35] Yao Zheng 姚征, *Studium charakterystyki artystycznej cyklu pieśni „Trzy wiersze tangowskie” (声乐套曲《唐诗三首》的艺术特征探析)* [J], Huanghe Zhi Sheng

2017(02):86.

[36] Yu Runyang 于润洋, *Estetyka muzyczna Schumanna* (舒曼的音乐美学思想) [J], *Renmin Yinyue* 1980 (11), 36—41

[37] Yan Xiaoyu 阎笑雨, *Zależności między twórczością wokalnoliryczną XIX wieku a poezją liryczną* (19世纪艺术歌曲的创作与抒情诗的关系) [J], *Xinghai Yinyue Xueyuan Xuebao* 2006(01):61-65.

[38] Zhao Xi 赵茜, *Charakterystyka i wykonanie pieśni artystycznych Schumanna* (舒曼艺术歌曲的特点及演唱处理) [J], *Huangzhong (Zhongguo Wuhan Yinyue Xueyuan Xuebao)* 2006(S1):128-130.

[39] Zhai Jifeng 翟继峰, *Muzyk, który poświęcił całe życie staraniom o rozwój chińskiej muzyki ludowej – upamiętniając wybitnego pedagoga, teoretyka muzyki i kompozytora, profesora Li Yinghaia* (为中国民族音乐事业奋斗终生的音乐家——悼念著名的音乐教育家、音乐理论家、作曲家黎英海教授) [J], *Yinyue Chuangzuo* 2007(02):66-67.

Podziękowania

Wraz z zakończeniem pisania dysertacji, okres studiów doktoranckich w Polsce również dobiega końca. Ta niezapomniana podróż pełna była życiowych lekcji, które pozostaną ze mną na zawsze. Niniejsza praca stopniowo nabierała kształtów pod okiem mojego Promotora, by ostatecznie stać się podsumowaniem moich osiągnięć akademickich na przestrzeni studiów.

Po pierwsze, chciałabym z głębi serca podziękować mojemu Promotorowi, profesorowi Ryszardowi Cieśli za niezwykle staranne prowadzenie. Jego szlachetna postawa, szerokie horyzonty, głęboka wiedza, przenikliwość i skrupulatność w nauczaniu oraz skromność, łagodność i troskliwość względem studentów sprawiły, że nabrałam odwagi, poszerzyłam perspektywę, rozwinęłam sposób myślenia i wzbogaciłam wiedzę. Studia pod okiem Profesora wskazały kierunek dla mojej przyszłej pracy badawczej i rozwoju artystycznego, stając się bezcennym bogactwem duchowym, za co chciałabym wyrazić ogromny szacunek i wdzięczność.

Po drugie, chciałabym podziękować współpracującym ze mną akompaniatorom, których pomoc była dla mnie nieoceniona.

Ponadto, serdecznie dziękuję Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za stworzenie optymalnych warunków, pozwalających mi skupić się tu na nauce i holistycznemu kształceniu. Dziękuję z całego serca wszystkim Profesorom, to dzięki Waszemu zapałowi i pomocy mogłam tutaj wzrastać i rozwijać się.

Na koniec, chciałam zaznaczyć iż ze względu na własne ograniczenia, nie byłam w stanie niektórych tematów potraktować z należytą wnikliwością i kompetencją, które wymagać będą dalszego doskonalenia podczas dalszych badań i pracy. Dlatego też chętnie przyjmę wszelkie uwagi krytyczne ze strony ekspertów.

Zdaję sobie sprawę z tego, iż praca doktorska jest podsumowaniem pewnego etapu nauki, a nie jej końcem. Stanowi ona początek nowej podróży, w którą wkraczam dzięki wsparciu tak szerokiego grona życzliwych mi ludzi.

